ادبی تحقیق
ڈاکٹر جمیل جالبی
ستارۂ امتیاز، ہلالِ امتیاز
ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

ڈاکٹر جمیل جالبی
ستارۂ امتیاز، ہلالِ امتیاز

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

Adabi Tehqiq

By

Jameel Jalibi

1996

Price Rs. 200/=

I S B N : 81-86232-41-9

سنہ اشاعت ———— ۱۹۹۶ء

قیمت ———— ۲۰۰/- روپے

مطبع ———— عفیف پرنٹرس لال کنواں، دہلی - ۱۱۰۰۰۶

Educational Publishing House

3191 Gali Azizuddin Vakil, Kucha Pandit, Lal Kuan,

Delhi-110006. Tel. : 526162, 7774965.

فہرست

انتساب

استاذی پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان صاحب کے نام

وہی ہے صاحبِ امروز جس نے اپنی ہمت سے
زمانے کے سمندر سے نکالا گوہرِ فردا

پیش کلام

ڈاکٹر جمیل جالبی موجودہ عہد کے معتبر ترین محققین و ناقدین میں شمار ہوتے ہیں۔ ادبی تحقیق کے علاوہ تنقید، ادبی تاریخ نگاری، لغت نویسی اور تراجم کے شعبوں میں انہوں نے ہمیشہ باقی رہنے والے کارنامے انجام دیے ہیں۔ وہ متعدد ادبی، ثقافتی، تہذیبی اور تعلیمی اداروں سے متعلق رہ چکے ہیں اور اب بھی کئی اہم اداروں کے رکن ہیں۔ ان اداروں کی کارکردگی میں بھی انہوں نے اپنے علمی تبحر کی بنا پر یادگار اضافے کیے ہیں۔ غرض وہ ایک ایسی ہمہ گیر شخصیت ہیں کہ علم و ادب اور شعر و فن کا شاید ہی کوئی شعبہ ایسا ہو جو اُن کی مثبت توجہ سے محروم رہا ہو۔

"ادبی تحقیق" ڈاکٹر جمیل جالبی کے ان مقالات کا مجموعہ ہے جن میں فنِ تحقیق کو، ادب و شاعری کے بنیادی مسائل کی افہام و تفہیم کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ ان تحریروں میں اصولِ تحقیق کے کم و بیش تمام طریقِ کار، زیرِ بحث مسئلے کی اصل حقیقت تک پہنچنے کے لیے، استعمال کیے گئے ہیں اور اسی لیے ان مقالات کو اطلاقی تحقیق کا نام دیا جاسکتا ہے۔

اس کتاب کے مطالعے سے جہاں قارئین میں ادب کا صحیح ذوق پیدا ہوگا وہاں علمی، ادبی، تاریخی اور لسانی سطح پر معلومات میں بھی اضافہ ہوگا۔ ان مقالات میں متعدد ایسی تصانیف اور ایسے مخطوطات کے حوالے بھی موجود ہیں جن سے ادبی تاریخ کا نیا شعور پیدا ہوگا اور ساتھ ہی ادب کے فکری، تنقیدی، لسانی و تاریخی پہلو بھی اجاگر ہوں گے۔ اس طرح ادب کے ان طالب علموں کو بھی فائدہ پہنچے گا جو فنِ تحقیق کے علمی اصول سیکھ کر ادبی تحقیق میں ان کا استعمال کرنا چاہتے ہیں اور ساتھ ہی ان فاضل محققوں کو بھی جو علم و ادب کے نئے میدانوں میں دادِ تحقیق دینا چاہتے ہیں۔

محترم مصنف نے ان تحریروں میں جہاں تحقیق کے مختلف طریقوں کو استعمال کیا ہے وہاں "تنقید" کے دامن کو ایک لمحہ کے لیے بھی، نہیں چھوڑا ہے۔ قاری کو ان مقالات میں اسی لیے تحقیق و تنقید کے "امتزاج" کا احساس ہوگا۔ یہ امتزاج اس لیے بھی ضروری تھا کہ جو افراد تحقیق کی خشکی اور یبوست کی شکایت کرتے ہیں انہیں تحقیق میں تنقید کے امتزاج سے ان مضامین کے مطالعے کے دوران اکتاہٹ کی کہیں بھی شکایت نہیں ہوگی۔ اس پر مستزاد ڈاکٹر جمیل جالبی کا وہ دل آویز اسلوبِ تحریر ہے جس کی برکت سے تحقیق و تنقید کے قارئین کی تعداد میں حیرت انگیز اضافہ ہوا ہے۔ یہ اسلوب دراصل بے حد واضح اور شفاف ہے چنانچہ قارئین کو مطالب کی تفہیم میں ذرا سی بھی دقت نہیں ہوتی۔

یہاں نہ صرف تحقیق و تنقید ایک جان ہو گئی ہے بلکہ سماجی انداز نظر، فکری زاویے اور لسانی و تاریخی مطالعے بھی ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک وحدت، ایک اکائی بن گئے ہیں۔ ان مقالات میں آپ کو متن کی دریافت اور اس کا مطالعہ بھی ملے گا اور متن کا نمونہ بھی۔ یہاں تذکروں کے مطالعے کی مختلف جہتیں بھی ملیں گی، ادبی تاریخ کے متنازع اور الجھے ہوئے مسائل کا مطالعہ بھی ملے گا اور ساتھ ہی تحقیق کی روایت اور اس کے مختلف رجحانات کی جھلکیاں بھی۔

ڈاکٹر صاحب نے میر کے تذکرے "نکات الشعرا" کے مطالعے کے لیے "تحقیدی" کا لفظ استعمال کیا ہے۔ یہ لفظ دراصل بنیادی طور پر ان مقالات کے مجموعی مزاج کو ظاہر کرتا ہے۔ تحقیق و تنقید آج تک ہمارے ہاں الگ الگ خانوں میں بٹی ہوئی ہے اور اسی وجہ سے اردو "تحقیق" عام طور پر تنقید کی فکری گہرائی اور "تنقید" تحقیقی صحت سے بڑی حد تک محروم ہے۔ انہوں نے تحقیق کو تنقید میں جذب کرکے اسے ایک نئی صورت دینے کی کوشش کی ہے اور اس "امتزاج" کے لیے "تحقید" کا لفظ استعمال کیا ہے۔

اس کتاب کو مرتب کرتے وقت مقالات کی ترتیب کو اس طرح قائم کیا گیا ہے کہ یہ

کتاب قدیم ادب کے موضوعاتی مطالعے کی صورت اختیار کر گئی ہے۔

جس طرح ڈاکٹر جمیل جالبی کی شخصیت متنوع ہے، اسی طرح "ادبی تحقیق" کے مندرجات بھی متنوع ہیں اور بعض مضامین تو ایک طرح سے انکشافات ثابت ہوں گے کہ ان میں بیشتر ایسی معلومات جمع ہیں جو ابھی تک منظر عام پر نہیں آئی تھیں۔ میں پورے اعتماد کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ "ادبی تحقیق" (جو "ادبی تنقید" کا بھی مرتبہ رکھتی ہے) معاصر اردو ادب میں ایک ایسی تصنیف ثابت ہوگی جس کے حوالے کے بغیر مستقبل کا کوئی بھی ادبی مورخ یا محقق یا ناقد اپنے موضوع کے ساتھ کماحقہ انصاف نہیں کر سکے گا۔

——— احمد ندیم قاسمی

تحقیق کے جدید رجحانات

تحقیق زندگی کی ہر سطح پر ایک زندہ معاشرے کی بنیادی ضرورت ہے۔ تحقیق کے معنی ہیں کسی مسئلے یا کسی بات کی کھوج لگا کر اس طور پر اس کی تہ تک پہنچنا کہ وہ مسئلہ یا وہ بات اصل شکل اور حقیقی روپ میں پوری طرح سامنے آجائے۔ یہ بھی معلوم ہو جائے کہ اصل بات یا مسئلہ کیا ہے اور یہ بھی معلوم ہو جائے کہ ایسا کیوں ہے۔ تحقیق خواہ ادب یا سائنس کی ہو یا زندگی کے کسی بھی شعبے کی، اس کی نوعیت اور اس کی منزل یہی ہوتی ہے۔ تحقیق کا کام سچ کو جھوٹ سے، صحیح کو غلط سے الگ کر کے اصل حقیقت کو دریافت کرنا ہے۔ اس کا فائدہ یہ ہے کہ تحقیق کے ذریعے کسی نتیجے پر پہنچنے کے بعد جو رائے قائم کی جائے گی یا جو لائحہ عمل مقرر کیا جائے گا وہ بھی صحیح و درست ہو گا۔ اسی لیے زندہ معاشروں میں تحقیق کو وہی اہمیت دی جاتی ہے جو نوزائیدہ مملکت کے نوزائیدہ شاعر اپنی محبوبہ کو دیتے ہیں۔ حقیقت اور سچائی کی تلاش تحقیق کا کام ہے۔ جب کسی معاشرے میں تحقیق کا عمل ناکارہ سمجھا جانے لگتا ہے تو وہاں اتنے سارے جھوٹ، سچائیاں بن کر، خود معاشرے کو گھن کی طرح کھانے لگتے ہیں کہ "بے تحقیق" معاشرہ ہر سطح پر ناکارہ و بے جان ہو جاتا ہے اور تھکا دینے والا غبار اسے اور اندھا کر دیتا ہے۔ یہ بات میری طرح آپ سب جانتے ہیں کہ زندگی کے جس مسئلے پر ہم سنجیدگی سے غور کرتے ہیں یا جس مسئلے کو ہم پوری توجہ، دلچسپی و سنجیدگی سے طے کرنا چاہتے ہیں تو ہمیں تحقیق ہی سے واسطہ پڑتا ہے۔ اُسی تحقیق سے جس کی مدد سے سچ کو جھوٹ سے اور صحیح کو غلط سے الگ کیا جا سکے۔ اس بات کو ایک سامنے کی مثال سے سمجھیے۔ جب آپ اپنی بہن یا بیٹی کا رشتہ طے کرتے ہیں تو پہلے لڑکے کے بارے میں تحقیق کر کے اصل حقیقت کو تلاش کرتے ہیں تاکہ اصل حقیقت اور سچائی کو معلوم کر کے جو رائے آپ قائم کریں یا جو فیصلہ آپ کریں وہ ہر طرح صحیح و درست ہو۔ یہی کام زندگی کی ہر سطح پر تحقیق کا ہے۔ یہ تحقیق خواہ آپ بہن بیٹی کے رشتے کے سلسلے میں کر رہے ہوں یا سائنس،

الیکٹرونکس، طبیعیات یا ادبیات کے بارے میں کر رہے ہوں، طریقۂ کار مختلف ہونے کے باوجود، اس کی نوعیت ایک سی ہوتی ہے یعنی بات کی تہ تک پہنچنے کی کوشش اور اصل شکل میں حقیقت اور سچائی کی تلاش۔ منزل ایک ہوتی ہے۔ راستے اور مقاصد الگ الگ ہوتے ہیں۔

یہ بات کہہ کر میں یہ واضح کرنا چاہتا ہوں کہ جیسے علوم سائنس میں تحقیق بنیادی اہمیت رکھتی ہے اسی طرح ادب، شاعری اور تخلیق میں بھی بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ اگر شاعر کو یہ معلوم ہے کہ اسے کیا کرنا ہے اور کس طرح کرنا ہے اور اس کے اسلاف نے یہ کام کیلیے اور کیوں کر کیا تھا تو وہ نہ صرف بہتر بلکہ زندہ رہنے والی شاعری کر سکے گا۔ جیسے عمارت بنانے سے پہلے عمارت کے پورے نقشے، اس کی ضرورت، اس کے مقصد، زمین جس پر وہ عمارت بنائی جا رہی ہے، آب و ہوا، ماحول اور موجود سامانِ عمارت وغیرہ سے پوری طرح واقف ہونا ضروری ہے اسی طرح تخلیق، تنقید اور علم و ادب کی ہر شاخ کو پورے طور پر پروان چڑھانے کے لیے تحقیق کا عمل ضروری ہے۔ وہ ادیب، نقاد اور شاعر، جو تحقیق سے دامن بچاتے ہیں، اسے بے ضرورت اور غیر اہم سمجھتے ہیں یا "بے خبری" میں اپنی تخلیق و تحریر سے سرسری طور پر گزر جانا چاہتے ہیں، علم و ادب کی دنیا میں ہرگز وہ کام نہیں کر سکتے جس کی وہ آرزو رکھتے ہیں۔ اقبال نے خوب صورت شاعری کی لیکن ان کی عظیم تخلیقی قوت نے ان کے تحقیقی مزاج کی مدد سے زندگی کے پھیلاؤ اور مسائل حیات کو اپنے دامن میں سمیٹ کر عملِ ارتقا طے کیا اور وہ وہ بن گئی کہ جو وہ ہے۔ ہر بڑا شاعر، ہر بڑا ناول نگار اور افسانہ نویس، ہر بڑا نقاد، ہر بڑا فلسفی، ہر بڑا سائنس دان تحقیق کے بغیر کوئی بڑا کام انجام نہیں دے سکتا۔ بڑی تخلیق کے لیے تحقیق اتنی ہی ضروری ہے جتنا پانی زندگی کے لیے ضروری ہے۔

جیسا کہ میں نے ابھی عرض کیا تحقیق کی اہمیت یہ ہے کہ جب تلاش و جستجو سے آپ نے غلط کو صحیح سے الگ کر لیا اور سچائی اپنی اصل شکل میں آپ کے سامنے آ گئی تو پھر جو رائے آپ قائم کریں گے، جس نتیجے پر آپ پہنچیں گے وہ بھی صحیح ہوں گے۔ اس بات کو میں ایک مثال سے واضح کرتا ہوں۔ یہ مثال میں اس لیے دے رہا ہوں تاکہ یہ واضح کر سکوں کہ ہمارے نقاد تحقیق سے دامن بچا کر کس کس قسم کی غلطیوں کے مرتکب ہو رہے ہیں۔ پروفیسر احتشام حسین اردو کے اہم نقاد ہیں لیکن ان کا رشتہ چونکہ تحقیق سے قائم نہیں تھا

اسی لیے ان کی تحریروں میں بہت سی بنیادی باتیں غلط اور نادرست مفروضات پر کھڑی نظر آتی ہیں۔ احتشام حسین صاحب کا ایک مضمون ہے "غالب کا تفکر اور اس کا پس منظر" جس میں غالب کی وسعت مطالعہ اور تاریخ سے گہری واقفیت کو غالب کے تفکر کی بنیاد بتایا گیا ہے اور غالب کے اس فارسی ترجمے کو، جو "مہر نیم روز" کے نام سے مشہور ہے، اُن کی وسعت مطالعہ اور تاریخ دانی کے ثبوت میں پیش کیا ہے۔ اگر یہ بات لکھنے سے پہلے وہ تحقیق کی کسوٹی پر اسے پرکھ لیتے تو انہیں یہ مضمون لکھنے کی ضرورت ہی باقی نہ رہتی اس لیے کہ تاریخ یا اس کے مطالعے سے غالب کو سرے سے کوئی دلچسپی ہی نہیں تھی۔ یہ بات واضح رہے کہ "مہر نیم روز" غالب کی تصنیف نہیں ہے بلکہ ترجمہ ہے جسے انہوں نے بادشاہِ وقت کے اصرار پر کیا تھا۔ غالب اپنے ایک خط میں "مہر نیم روز" کے بارے میں خود لکھتے ہیں کہ

> "مجھ سے انتخاب حالات ممکن نہیں۔ آپ مدعا کتبِ سیر سے نکال کر زبان اردو میں میرے پاس بھیج دیا کیجیے۔ میں اس کو فارسی زبان کر کر تم کو دے دیا کروں گا۔" ("نادراتِ غالب"، ص ۳۴)

اسی سلسلے میں ایک اور جگہ لکھا کہ:

> "کار پردازانِ دفترِ شاہی خلاصۂ حالات از روئے کتب اردو میں لکھ کر بھیج دیتے ہیں، میں اس کو فارسی کر کے حوالے کرتا ہوں۔ میرے ہاں ایک کتاب بھی نہیں ہے۔ میں اس فن سے اتنا بے خبر ہوں کہ یہ بھی اچھی طرح نہیں سمجھا کہ پنڈت صاحب نے کیا کچھ لیا ہے اور وہ کیا ہے۔" ("نادرات غالب"، ص ۲۹)

اب دیکھیے کہ غالب کے تفکر کی بنیاد غالب کی جس تاریخ دانی اور جس کتاب پر قائم کی گئی ہے وہ کتنی کمزور اور کتنی بے معنی ہے اور ظاہر ہے کہ اس سے جو نتائج اخذ کیے گئے ہوں گے وہ کتنے بے بنیاد، غیر ذمہ دارانہ اور بے جان ہوں گے۔ غالب کیا کہہ رہے ہیں اور ہمارے محترم پروفیسر صاحب کیا کہہ رہے ہیں۔ من چہ می سرایم و طنبورۂ من چہ می سراید۔ تحقیق سے بے تعلقی و بے خبری کی وجہ ہی سے ہماری تنقید غیر وقیع اور غیر مستند ہو کر رہ گئی ہے اور ہمارے محترم اساتذہ اور عزیز طلبہ ایسی غلط فہمیوں کا شکار ہیں جن سے نکلنے میں ایک عرصہ لگے گا۔ ایسی اور بہت سی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں لیکن یہاں صرف

ایک اور مثال پیش کر کے میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ ہم جو کچھ کریں، خواہ وہ شعر و شاعری ہو، ڈرامہ یا ناول نگاری ہو، تنقید یا تاریخ ہو، اصل حقیقت سے پوری طرح واقف ہو کر کریں ورنہ ہم ادیب، شاعر، نقاد زندگی بھر ٹامک ٹوئیاں مارتے رہیں گے۔ ناواقفیت ایک طرف گمراہ کر دیتی ہے اور دوسری طرف رسوائی کا سامان بھی مہیا کرتی ہے۔ ایک محقق نے ایک جگہ ایک دلچسپ واقعہ لکھا ہے کہ ایک پرانے اہل قلم نے "شعلۂ جوالہ" نامی مجموعہ واسوخت کا مطالعہ کیا تو واسوخت نمبر ۳۲ و ۳۳ کے نیچے مصنف کا نام "لاادری" لکھا ہوا دیکھا اور قیاس کے طوطا مینا اُڑا کر لکھا کہ ان دونوں واسوختوں کا مصنف ایک ہی شخص ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ "لاادری" "لاھوری" کی بگڑی ہوئی شکل ہے۔ حالاں کہ بات صرف اتنی تھی کہ "شعلۂ جوالہ" کے مرتب کو یہ دونوں واسوختیں تو مل گئیں لیکن ان کے مصنفین کے نام نہ معلوم ہو سکے اس لیے اس نے ان کے نام کی جگہ "لاادری" لکھ دیا، جو عربی مرکب ہے اور جس کے معنی ہیں "میں نہیں جانتا" یا "مجھے معلوم نہیں"۔

بہر حال مجھے اتنا عرض کرنا ہے کہ علم و ادب کی دنیا میں ہم نے تحقیق کو چونکہ کوئی اہمیت نہیں دی ہے اس لیے ہمارے ہاں تحقیق کی حالت بھی تشفی بخش نہیں ہے۔ تحقیق جس استقلال، جس صبر، محنت اور توجہ کی طالب ہے ہم اس سے اس لیے بھاگتے ہیں کہ ہمیں تو اب روٹی بھی پکی پکائی ہی اچھی لگتی ہے۔ تن آسانی تحقیق کی دشمن ہے اور بفضل تعالیٰ تن آسانی ہمارے خون میں اچھی طرح سرائیت کر گئی ہے۔ اس وقت صورت حال یہ ہے کہ ہمارے بیشتر اہلِ تحقیق بھی داد تحقیق نہیں دیتے اور قیاسات سے کام چلا رہے ہیں۔ اکثر دیکھنے میں آیا ہے کہ بغیر پڑھے ایسی کتابوں کے حوالے دیتے ہیں جو ان کی نظر سے نہیں گزریں۔ فارسی کا رواج کم سے کم تر ہو گیا ہے اور بد قسمتی سے انیسویں صدی تک کی بیشتر حوالے کی کتابیں فارسی زبان ہی میں ہیں۔ ان کتابوں کے اول تو اردو ترجمے موجود نہیں ہیں اور جو ہیں وہ عام طور پر اتنے ناقص ہیں کہ ان پر اعتماد نہیں کیا جا سکتا۔ صورت یہ ہے کہ مصنف کچھ لکھ رہا ہے اور مترجم صاحب کچھ اور فرما رہے ہیں۔ تحقیق کے لیے بنیادی مواد اور کتابوں کی جو سہولتیں ہونی چاہئیں وہ ہمارے ہاں موجود نہیں ہیں۔ ہماری زبان، ادب، ثقافت و تاریخ کے لاتعداد مخطوطات، جو بنیادی مآخذ کا درجہ رکھتے ہیں، ملک سے باہر انگلستان کی انڈیا آفس لائبریری، برٹش میوزیم، آکسفورڈ اور فرانس، جرمنی، ایران،

ہندوستان وغیرہ میں پڑے ہوئے ہیں جن تک رسائی، اہلِ علم و ادب کے محدود مالی وسائل کی وجہ سے، ممکن نہیں ہے۔ ضرورت اس بات کی تھی کہ ہماری حکومت اپنے ملک کی تاریخ، اس کے ادبیات، تہذیب و ثقافت سے متعلق سارے مخطوطات کے مائیکرو فلم یا ان کے عکس حاصل کر کے اسلام آباد، کراچی اور لاہور کے مرکزی کتب خانوں میں محفوظ کر دیتی تاکہ ہمارے غریب و لاچار اہل علم و ادب ان سے استفادہ کر کے علم و ادب کے پھول کھلا سکتے۔ ان مخطوطات تک رسائی نہ ہونے کی وجہ سے ہمارے اہلِ علم و ادب اس معیار کی تحقیقات و تصانیف پیش کرنے سے قاصر ہیں جو ہمیں مغربی مصنفین کی تصانیف میں نظر آتا ہے۔ یہ کام حکومت کو بلا کسی تاخیر کے فوراً کرنا چاہیے۔ اسی طرح ہمارے ہاں فنِ تحقیق اور اصول تحقیق کے بارے میں بھی کتابیں نہیں ہیں۔ وہ اساتذہ جو طلبہ کی رہنمائی کرتے ہیں عام طور پر خود تحقیق کے فن اور اصولوں سے ناواقف ہوتے ہیں۔ تحقیق کی تعلیم و تربیت کا بھی ہماری یونیورسٹیوں میں کوئی انتظام نہیں ہے۔ شاید ہی کسی یونیورسٹی میں فن اور اصول تحقیق و تدوین کا الگ سے کوئی پرچہ رکھا گیا ہو۔ تحقیق کرنے والے اٹکل پچو کام شروع کر دیتے ہیں۔ کام کا آغاز کرتے وقت انہیں یہ بھی معلوم نہیں ہوتا کہ مواد کہاں ملے گا۔ کون سے ماخذ معتبر ہیں اور کون سے نامعتبر ہیں۔ انہیں یہ بھی معلوم نہیں ہوتا کہ دورانِ تحقیق دوسرے درجے کے حوالوں سے کیوں احتراز کرنا چاہیے۔ ہمارے ہاں اکثر بڑے اور اہم کتب خانوں کی وضاحتی فہرستیں بھی موجود نہیں ہیں۔ یہ بات شاید بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ قومی عجائب خانہ کراچی میں تقریباً بارہ تیرہ ہزار مخطوطات ہیں جن کی اب تک درجہ بندی بھی نہیں ہوئی ہے اور ان مخطوطات تک رسائی ناممکن ہے۔ ہمارے ہاں ببلیو گرافی کا بھی قحط ہے۔ "آکسفورڈ کمپینین اوف انگلش لٹریچر" کی طرح کی بھی کوئی کتاب ہمارے ہاں نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے ہاں تحقیق کا وہ معیار اور وہ روایت قائم نہیں ہو سکی جن سے کسی قوم کی قسمت بدل جاتی ہے۔ بحیثیت مجموعی یہ ایسی اندوہناک صورت ہے جس میں تحقیق کا پودا، سازگار حالات نہ ہونے کی وجہ سے، کبھی پروان نہیں چڑھ سکتا۔

اس پس منظر میں ہمارے ہاں جو کچھ ہو رہا ہے اس کا عام معیار غیر تشفی بخش اور پست ہے لیکن تحقیق کا رواج چونکہ علمی و ادبی ضرورتوں اور کچھ پی ایچ ڈی کی ڈگری حاصل کرنے کی معاشی ضرورت کی وجہ سے، مسلسل بڑھ رہا ہے اس لیے گزشتہ ۳۵ برسوں میں کچھ

نئے رجحانات بھی ابھرے ہیں اور چند ایسے محقق، جن کی تعداد انگلیوں پر گنی جا سکتی ہے، ایسے بھی سامنے آئے ہیں جنھوں نے احتیاط کی رسّی کو مضبوطی سے پکڑ رکھا ہے اور حافظ محمود شیرانی، قاضی عبدالودود اور امتیاز علی عرشی کی روایتِ تحقیق پر گامزن ہیں۔ اب سے چالیس سال پہلے تک مختلف مخطوطات کے بارے میں تعارفی تحقیقی مقالات لکھنے کا عام رواج تھا۔ یہ تعارف عام طور پر اسی مخطوطے تک محدود ہوتا تھا، لیکن اب جدید رجحان یہ ہے کہ کسی قلمی کتاب کا تعارف کرانے کے لیے ضروری ہے کہ محقق ان سارے مخطوطات کی نشان دہی کرے جو مختلف کتب خانوں میں محفوظ ہیں اور یہ بھی بتائے کہ اس مخطوطے کا ذکر کن کن کتابوں میں کہاں کہاں آیا ہے۔ ساتھ ساتھ مصنف کے بارے میں بھی معتبر ماخذ کے حوالے سے معلومات فراہم کرے اور اس تصنیف کے زمانے کا بھی تعین کرے۔ زبان کا مطالعہ کرکے ان اثرات کو بھی واضح کرے جو اس تصنیف میں ملتے ہیں اور یہ بھی بتائے کہ اس زبان اور جدید زبان میں تبدیلیوں کی کیا نوعیت ہے اور یہ تبدیلیاں کیوں پیدا ہوئیں۔ اس نئے رجحان کے زیرِ اثر لسانیات و صوتیات کا علم بھی اہمیت اختیار کرتا جا رہا ہے۔

ایک اور رجحان یہ بھی پروان چڑھ رہا ہے کہ اب مختلف موضوعات پر تحقیقی کام بھی کیے جا رہے ہیں مثلاً بہت سی کتابیں ایسی سامنے آئی ہیں جن میں مختلف اصناف، مختلف مصنفوں، شاعروں اور ادوار کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس طرح ادبی تحقیق کا دائرہ پہلے کے مقابلے میں وسیع تر ہو گیا ہے۔

چالیس سال پہلے تک ترتیب و تدوینِ متن کو وہ اہمیت حاصل نہیں تھی جو اب حاصل ہے۔ پہلے عام طور پر کسی ایک نسخے کو لے کر متن تیار کر دیا جاتا تھا۔ اگر کوئی دوسرا نسخہ آسانی سے میسر آ گیا تو پہلے نسخے کے مشکل مقامات کو اس کی مدد سے حل کر لیا اور اس کا حوالہ حواشی میں دے دیا لیکن اب تدوینِ متن سے پہلے مرتب کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ اس مخطوطے کے زیادہ سے زیادہ نسخے فراہم کرے اور پھر ان سب کی مدد سے مستند متن تیار کرے اور اختلافات و تعلیقات حواشی میں درج کر دے۔ یہ بہت محنت طلب کام ہے اور اسی لیے تدوینِ متن کی اہمیت روز بروز بڑھتی جا رہی ہے۔ ہمارے ہاں آج بھی یہ صورت ہے کہ بہت کم شعرا کے مستند دواوین مرتب ہوئے ہیں، مثلاً میر جیسے شاعر کا مستند و مکمل کلیات اب تک سامنے نہیں آیا اور آج تک کلیاتِ میر مرتبہ عبدالباری آسی سے کام چل رہا ہے۔ یہی صورت

تذکروں کے ساتھ ہے۔ بہت سے تذکرے شائع ضرور ہو گئے ہیں لیکن ان کے موجودہ متن کو مستند و معتبر نہیں کہا جا سکتا۔ دواوین، تذکروں اور اہم ماخذ کی تدوین و اشاعت کا پہلا دور ختم ہو گیا۔ اب دوسرا دور شروع ہوا ہے جس میں اہم متون کو مستند و معتبر انداز سے از سر نو مرتب کرنے کا رجحان پیدا ہوا ہے۔

اب تک تحقیق و تنقید میں سوکنوں کا سا رشتہ قائم تھا اور یہ ادب کی دو الگ الگ شاخوں کی حیثیت رکھتی تھیں جن کا آپس میں یا تو کوئی تعلق نہیں تھا اور اگر تھا بھی تو بہت کمزور اور سرسری تھا۔ نقاد محقق کے بارے میں کہتے ہیں کہ یہ ایک کوڑھ مغز انسان ہے جو تخیل سے عاری ہے اور ادب و شاعری سے اس کا رشتہ الفاظ شماری کا رشتہ ہے۔ وہ اختلاف نسخ کا ذخیرہ تو جمع کر دیتا ہے لیکن اس سے آگے نہ اس کا ذہن چلتا ہے اور نہ اس ذخیرے کی کوئی افادیت ہے۔ برخلاف اس کے محقق یہ کہتے تھے کہ نقاد بر خود غلط ایک ایسا حیوانِ ناطق ہے جو بغیر علم و آگاہی کے ایسے فیصلے صادر کر دیتا ہے جو اس کی جہالت، عدم معلومات اور بے خبری پر مبنی ہوتے ہیں۔ نقاد نے قیاسات اور مفروضات سے ایسے بے سروپا و بے بنیاد نتائج اخذ کیے ہیں جن کی وجہ سے تاریخ ادب میں بے تحاشا غلطیاں در آئی ہیں۔ یہ دونوں زاویۂ نظر بہت سے محققوں اور نقادوں پر صادق آتے ہیں لیکن جدید رجحان یہ ہے کہ تنقید کی بنیاد تحقیق پر رکھی جائے تاکہ جو بات کہی جائے پہلے اس کی صحت ہو جائے۔ اس عمل سے جو نتیجہ اخذ ہو گا وہ بھی درست ہو گا۔ اس رجحان کے زیر اثر تنقید و تحقیق ایک دوسرے سے نہ صرف قریب آ رہی ہیں بلکہ تحقیق تنقید میں جذب ہو رہی ہے۔ جہاں یہ صورت پیدا ہوئی ہے وہاں معیار تنقید بلند، انداز نظر واضح اور تنقیدی رایوں میں گہرائی آ گئی ہے۔ تاثراتی تنقید کا طلسم بھی تحقیق و تنقید کے ربط و جذب کے زیر اثر ٹوٹ رہا ہے۔ یہ ایک خوش آیند بات اور صحت مند رجحان ہے۔

گزشتہ آٹھ دس سال سے یہ رجحان بھی تقویت پکڑ رہا ہے کہ تحقیق کے حدود اور دائرۂ کار کو بھی متعین کیا جائے۔ اس سلسلے میں چند باتیں صاف ہو گئی ہیں۔ اب یہ بات تسلیم کر لی گئی ہے کہ محقق کا بنیادی کام یہ ہے کہ وہ مختلف مصنفوں کی تصانیف کے ایسے مستند متن تیار کرے جو اغلاط و تحریف سے پاک ہوں۔ ساتھ ساتھ وہ اپنے ماخذ کی نشان دہی کرے اور حواشی بھی لکھے۔ دوسرا کام یہ ہے کہ وہ مصنفوں اور ادب کے ادوار کے چھوٹے

بڑے سب اور صحیح حالات مرتب کرے۔ تیسرا کام یہ ہے کہ وہ علم کی ان شاخوں کو اپنی صلاحیت اور علم سے سیراب کرے جنہیں جدید اصطلاحوں میں کتابیات (Bibliography)، تاریخ وار سلسلۂ واقعات یعنی تقویم (Chronology)، ابجدی اشاریہ (Concordance) اور لفظ شماری کہا جاتا ہے۔ چوتھا کام یہ ہے کہ تاریخ ادب کی ان چھوٹی بڑی سب غلطیوں کی نشان دہی کرکے ان غلط فہمیوں کو دور کرے، جنھوں نے پڑھنے والوں کے ذہن میں جڑ پکڑلی ہے۔ پانچواں کام یہ ہے کہ دوسری زبانوں سے اپنی زبان میں مستند تراجم پیش کرے، ان پر نہ صرف حواشی لکھے بلکہ پڑھنے والوں کے لیے نئے مآخذ کی نشان دہی بھی کرے۔ ادب کے مستند و نمائندہ انتخاب بھی مرتب کرے۔ تحقیق و تدوین کے اصول و فن کے بارے میں کتابیں تصنیف کرے۔ مختلف کتابوں، مصنفوں اور واقعات کے زمانے اور سنین کا تعین کرے۔ یہ وہ کام ہوگا جس پر نقاد صحیح تنقید کی بنیاد رکھے گا۔ ادبی تاریخ لکھنے کے لیے ان دونوں کے امتزاج کی سب سے زیادہ ضرورت ہوتی ہے۔ ادبی مورخ کے لیے ضروری ہے کہ اس میں تحقیق و تنقید کی یکساں صلاحیت ہو۔

پہلے تحقیقی مقالات میں پورے حوالوں کا رواج نہیں تھا۔ صرف اتنا لکھ دیا جاتا تھا کہ فلاں فلاں کتاب میں یہ لکھا ہے۔ ضروری نہیں تھا کہ سارے الفاظ بھی اسی مصنف کے ہوں جن کا حوالہ دیا گیا ہے بلکہ مفہوم پر زور تھا۔ اب حوالوں میں باقاعدگی آگئی ہے۔ اقتباس کے الفاظ میں ذرا سی بھی تبدیلی نہیں کی جاتی۔ کتاب، مصنف، صفحہ، سنِ اشاعت اور ناشر کا نام بھی دیا جاتا ہے تاکہ اس حوالے کی آسانی سے تصدیق کی جاسکے۔

اب تک فارسی اقتباسات فارسی زبان میں دیے جاتے تھے۔ کتاب اردو میں ہوتی تھی اور حوالے فارسی زبان میں ہوتے تھے۔ یہ بات اس وقت تک تو درست تھی جب فارسی کا رواج عام تھا لیکن اب جب کہ فارسی دانوں کی تعداد بہت کم ہو گئی ہے ان اقتباسات کے پڑھنے اور سمجھنے میں مشکل ہوتی ہے۔ نئی تحقیق کا رجحان یہ ہے کہ فارسی اقتباسات کے اردو ترجمے تو متن کتاب میں دیے جائیں اور اصل فارسی اقتباسات کو مقالے یا کتاب کے ہر باب کے آخر میں شامل کر دیا جائے تاکہ ترجمہ کی سند بھی ساتھ ہی موجود رہے۔

جدید تحقیق میں معروضی اندازِ نظر اور کسی بات کو قبول کرنے سے پہلے اسے پوری طرح ٹھوک بجا کر دیکھنے کا صحت مند رجحان بھی بڑھ رہا ہے۔ معتبر اور اصل ماخذ کی اہمیت بھی

قائم ہو رہی ہے لیکن جیسے طلوعِ آفتاب کے ساتھ دھوپ آہستہ آہستہ منڈیروں پر پھیلتی ہے اسی طرح یہ رجحان ابھی اس طور پر نمایاں ہوا ہے کہ اہل تحقیق اس کی اہمیت کو تو دل سے مانتے ہیں لیکن جب خود کام کرتے ہیں تو سہل پسندی یا مزاج کی کاہلی کے باعث پوری طرح عمل نہیں کر پاتے۔ وقت کے ساتھ یہ رجحان بھی غالب آ جائے گا اور وہ اس لیے کہ اصل تحقیق کا یہی صحیح اور واحد راستہ ہے۔

جدید تحقیق میں ایک اور صحت مند رجحان بھی پروان چڑھ رہا ہے۔ آزادی سے پہلے کے مقالات میں، چند مستثنیات کو چھوڑ کر، یہ بات عام طور پر نظر آتی ہے کہ متعلق و غیر متعلق مواد کا ملبہ، انتخاب اور چھان پھٹک کے بغیر، جمع کر دیا گیا ہے۔ محقق نے نتائج اخذ کرنے کی بھی زحمت نہیں اٹھائی۔ اب نیا رجحان یہ ہے کہ کہ محقق کے لیے نتائج اخذ کرنا بھی ضروری ہے۔ اس رجحان سے تحقیق میں جہت پیدا ہو گئی ہے اور معنویت و افادیت بھی بڑھ گئی ہے۔

آزادی سے پہلے اور اس کے بہت بعد تک تدوینِ متن کا معیار یہ تھا کہ جو تصانیف مختلف کتب خانوں میں دبی پڑی ہیں انہیں فوراً سامنے لایا جائے۔ اس خواہش نے متعدد مخطوطات کی اشاعت کے لیے راستہ ہموار کیا۔ یہ اس وقت کی ضرورت تھی۔ اب نیا رجحان یہ ہے کہ ان بنیادی کتابوں، تذکروں، دواوین وغیرہ کو دوبارہ مدون و مرتب کر کے شائع کیا جائے تاکہ مستند ترین متن سامنے آ جائیں۔

پی ایچ۔ ڈی کے مقالات کی تعداد بھی روز بروز بڑھ رہی ہے۔ ان مقالات میں ایک خرابی عام طور پر یہ ہوتی ہے کہ وہ ضروری و غیر ضروری مواد کے ڈھیر سے لدے پھندے ہوتے ہیں اور اسی وجہ سے ضخیم اور فربہ ہوتے ہیں۔ تحقیق کرنے والے کو یہ معلوم ہونا چاہیے کہ اسے کیا شامل کرنا ہے اور کیا شامل نہیں کرنا ہے۔ تحقیق کا سارا رَف ورک شامل کرنے سے مقالہ تو ضخیم ہو جاتا ہے لیکن اصل موضوع بے ضرورت مواد اور پھیلاؤ کی وجہ سے دب کر رہ جاتا ہے۔ بعض مقالات کو پڑھ کر یوں معلوم ہوتا ہے کہ نہ صرف تحقیق کرنے والا اس ملبے کے نیچے دب گیا ہے بلکہ اس نے راستہ بھی گم کر دیا ہے۔ اب جدید رجحان یہ ہے کہ مقالات میں صرف ضروری مواد شامل کیا جائے اور اختصار و جامعیت پر زور دیا جائے۔ یہ رجحان وقت کے ساتھ ساتھ بڑھتا جائے گا۔ موجودہ تحقیقی

مقالات کی خرابی کے ذمہ دار وہ استاد ہیں جو جامعات میں ان مقالات کے نگران ہیں اور خود فنِ تحقیق و تدوین کے اصول و مسائل سے نابلد ہیں۔

گزشتہ پندرہ بیس سال سے پاکستان میں ایک اور رجحان بھی نمایاں ہو رہا ہے اور وہ ہے فکر، خیال، روایت اور مابعد الطبیعیات کی تحقیق و تلاش تاکہ تہذیبی آلودگیوں کو دور کر کے اس سچائی کو اصل شکل میں دریافت کیا جا سکے جس سے اپنے معاشرے کی تشکیل نو کی جا سکے۔ اس تحقیق کا بنیادی حوالہ بھی ادب، تاریخ اور تہذیب و ثقافت ہے۔ تحقیق کی یہ نوعیت اپنی جگہ منفرد ہے اور اس کی روایت آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہی ہے۔

میں نے یہاں ادبی تحقیق کے حوالے سے چند بنیادی رجحانات آپ کے سامنے پیش کر دیے ہیں اور ہر رجحان کی مثالوں سے اس لیے دامن بچایا ہے کہ اس صورت میں برِ عظیم کے سب محققوں کے کاموں کا جائزہ بھی شامل کرنا پڑتا جس کے باعث یہ مقالہ بہت طویل ہو جاتا۔ میں نے یہاں یہ کوشش ضرور کی ہے کہ رجحانات کے مطالعے کے ساتھ قابلِ ذکر محققوں کے نام اور کام آپ کے ذہن میں از خود آتے چلے جائیں۔

(۱۹۸۲ء)

اردو تحقیق کی روایت: ایک مصاحبہ

گزشتہ ربع صدی میں اردو ادب کے منظر نامے پر جن اہل علم کو بطور محقق اور نقاد غیر معمولی شہرت حاصل ہوئی ہے ان میں ڈاکٹر جمیل جالبی کا نام کئی پہلوؤں سے نمایاں ہے۔ نقاد، محقق، ادبی مورخ، ماہر ثقافت، ماہر تعلیم، مترجم، قومی مسائل کے نباض، غرضیکہ علم و ادب کے متعدد شعبوں میں ان کی خدمات اہل فکر و نظر سے خراج تحسین حاصل کر چکی ہیں۔ بحیثیت ادیب اور محقق ڈاکٹر جمیل جالبی کے کیفیت و کمیت دونوں اعتبار سے غیر معمولی حیثیت رکھتے ہیں لیکن ان سب پہلوؤں کے باوجود جن شعبوں میں ان کا تخصص خاص طور پر نمایاں نظر آتا ہے وہ تحقیق، تنقید اور پاکستانی ثقافت ہیں۔ نقاد اور ماہر ثقافت کی حیثیت سے ڈاکٹر صاحب کے اب تک بے شمار انٹرویو شائع ہو چکے ہیں لیکن اردو تحقیق کے حوالے سے، جو شاید ان کی ادبی زندگی کا اہم ترین حوالہ ہے، تاحال کسی نے ان سے بھرپور گفتگو نہیں کی۔ ویسے بھی ہمارے ہاں تحقیق کو خشک موضوع سمجھنے کا بے جواز رجحان عام ہو گیا ہے جس کے سبب اکثر محققین کو معذرت خواہانہ انداز اختیار کرتے ہوئے محقق کی بجائے نقاد کی حیثیت سے اپنے آپ کو متعارف کرانا پڑتا ہے۔ ڈاکٹر جمیل جالبی اس اعتبار سے ایک منفرد حیثیت رکھتے ہیں کہ ان کے ہاں اظہار و ابلاغ اور تحریر کا اسلوب تخلیقی ہونے کے سبب کوئی بات غیر دلچسپ یا خشک نہیں ہوتی۔ ان کی محققانہ تحریریں اتنی ہی دلچسپ ہیں جتنی ان کی عام ادبی نگارشات یا تنقیدی مضامین۔

پچھلے دنوں ڈاکٹر جمیل جالبی صاحب نے میری خواہش پر اپنی گوناگوں مصروفیات سے کچھ وقت نکالا اور اردو تحقیق کے موضوع پر میرے وضع کردہ چند سوالات کے جواب دیے۔ یہ انٹرویو ایک لحاظ سے اردو تحقیق کے موضوع پر پہلا بھرپور اور جامع "مصاحبہ" (انٹرویو) ہے۔ میں نے اپنے سوالات کو مختلف زاویے دینے کی کوشش کی ہے تاکہ اردو تحقیق کے بعض ایسے مسائل پر ڈاکٹر صاحب کے افکار و نظریات سامنے آ جائیں جن پر ابھی تک بیشتر محققین نے دو ٹوک اور واشگاف انداز میں بات نہیں کی۔ سوال اور جواب دونوں

قارئین کی خدمت میں پیش کیے جاتے ہیں۔ میں ڈاکٹر صاحب کے اظہار نظر پر حاشیہ آرائی کر کے ان کے اور قارئین کے درمیان حائل نہیں ہونا چاہتا۔ ڈاکٹر صاحب کے طرز کلام میں جو حلاوت، دل نشینی اور زبانی ہے میں اس کے اثر میں اپنے ساتھ قارئین کو براہ راست شریک کرنا چاہتا ہوں۔ سوالات کا سلسلہ یوں شروع ہوتا ہے۔

ڈاکٹر گوہر نوشاہی: آپ نصف صدی سے اردو ادب کی آبیاری کر رہے ہیں اور تحقیق و تنقید کے میدان میں آپ نے قابل قدر کارنامے انجام دیے ہیں یہ فرمائیں کہ آپ نے تحقیق جیسے غیر معمولی محنت طلب موضوع کو کیوں اور کب اپنایا؟۔

ڈاکٹر جمیل جالبی: جناب مجھے آپ کی اس بات سے اتفاق نہیں ہے کہ "تحقیق" ہی غیر معمولی محنت کی متقاضی ہوتی ہے بلکہ ادب کی ہر صنف اور اعلیٰ تخلیق کا ہر نمونہ غیر معمولی محنت کا نتیجہ ہوتا ہے اور اسی محنت سے، خواہ وہ تحقیق کی سطح پر ہو یا فکر و احساس کی سطح پر یا تنقید کی سطح پر، فن وجود میں آتا ہے۔ رہی یہ بات کہ میں نے "تحقیق" کو کیوں اور کب اپنایا تو اس کی داستان یہ ہے کہ ایک تو میرا رجحان ہمیشہ سے یہ رہا ہے کہ میں بات کی تہ تک پہنچنے کی کوشش کروں اور اسی لیے میں جب بھی کچھ لکھتا ہوں تو اس موضوع پر ہر تحریر اور ہر کتاب پڑھنے کی کوشش کرتا ہوں تاکہ اس موضوع کے سارے پہلو میرے سامنے آ جائیں۔ دوسرے یہ کہ جب میں نے "تاریخ ادب اردو" پر کام شروع کیا تو محسوس کیا کہ قدم قدم پر رکاوٹیں موجود ہیں۔ نہ مستند متون مطبوعہ شکل میں ملتے ہیں اور نہ ادوار، شخصیات اور موضوعات پر بلند پایہ کام ہوا ہے۔ ادب کی تاریخ اسی وقت لکھی جا سکتی ہے جب یہ سب چیزیں موجود ہوں اور ادبی مورخ ان کی مدد سے اپنا کام انجام دے۔ اردو میں یہ سب مواد موجود نہیں تھا اس لیے ادبی تاریخ لکھتے وقت مجھے قدم قدم پر تحقیق کی ضرورت پڑی تاکہ سچ کو جھوٹ سے، غلط کو صحیح سے، حقیقت کو مغالطوں سے الگ کیا جا سکے۔ دراصل میری "تحقیق" کا کام "تاریخ ادب اردو" کے ساتھ شروع ہوا۔ یہ سال ۱۹۶۴ء کا سال تھا۔ اس وقت میں اپنی کتاب "پاکستانی کلچر" لکھ کر فارغ ہوا تھا اور اس کرب میں مبتلا تھا جس سے اس کتاب کے دوران میں دوچار ہوا تھا۔ ادب کی دنیا میں واپس آ کر میرا یہ کرب بڑی حد تک دور ہو گیا اور میں نے محسوس کیا کہ کوچہ یار سے ٹھنڈی ہوا کے جھونکے مشام جاں کو معطر کر رہے ہیں۔

ڈاکٹر گوہر نوشاہی: تحقیق میں آپ کا مسلک اور طریق کار کیا ہے؟۔

ڈاکٹر جمیل جالبی: "تحقیق" میں میرا مسلک، اگر اسے مسلک کہا جا سکتا ہے تو، یہ ہے کہ میں

کسی امر کی تحقیق میں ادبی ماخذ تک خود کو محدود نہیں رکھتا بلکہ غیر ادبی ماخذ پر بھی پوری توجہ دیتا ہوں تا کہ حقیقت کا سرا ہاتھ آ سکے۔ میں یہاں ایک مثال دیتا ہوں۔ تذکرۂ ہندی میں مصحفی نے لکھا ہے کہ جب عہد محمد شاہ میں ولی دکنی کا دیوان دہلی پہنچا تو اس کی غزلیں چھوٹے بڑوں کی زبان پر جاری ہو گئیں اور لوگ ولی کے ریختے گلی کوچوں میں پڑھنے لگے۔ کام کرتے ہوئے تجسس پیدا ہوا کہ یہ کیسے ممکن ہے دیوان ولی شمالی ہند پہنچے اور وہ آگ کی طرح گلی کوچوں میں پھیل جائے؟۔ اس کا جواب کسی تذکرے یا کسی اور دیوان یا کسی ادبی حوالے میں نہیں ملا۔ اتفاق سے اسی زمانے میں مرزا محمد حسین قتیل کی تصنیف "ہفت تماشا" پڑھ رہا تھا۔ اس میں قتیل نے ایک جگہ لکھا تھا کہ کائستھ ہولی کے زمانے میں، نشے کی حالت میں، گلستان بوستان اور ولی کے ریختے پڑھتے ہوئے گلی کوچوں سے گزرتے تھے۔ تذکروں میں، صرف مصحفی نے شاہ حاتم کے حوالے سے یہ بات لکھی تھی جس کی تصدیق ایک غیر ادبی آ خذ سے ہوئی۔ تو یہ طریقہ کار تحقیق کے لیے مفید بھی ہے اور مناسب بھی۔

تحقیق کے دوران جہاں میں اس موضوع پر ہر چیز پڑھنے کی کوشش کرتا ہوں وہاں میری کوشش یہ بھی ہوتی ہے کہ ان مختلف اور متفرق معلومات کو یکجا کر کے اس طور پر دیکھا جائے کہ بحیثیت مجموعی اس کا کیا نتیجہ برآمد ہوتا ہے۔ تیسری بات میں یہ کرتا ہوں کہ کسی بات کی تہ تک پہنچنے کے لیے پورے شعور اور احتیاط کے ساتھ مسئلے کو دیکھتا ہوں۔ تحقیق میں احتیاط نہایت ضروری چیز ہے۔ قیاس کی بھی کوئی منطقی بنیاد ہونی چاہیے۔ یہ نہایت ضروری ہے۔ پھر یہ بھی ضروری ہے، اور اس پر میں ہمیشہ عمل کرتا ہوں، کہ ہر چیز کو وہ خواہ چھوٹا ماخذ ہو یا بڑا، بنیادی ماخذ ہو یا ذیلی اسے خود اپنی آنکھ سے دیکھنا چاہیے۔ تحقیق میں یہ نہایت ضروری بات ہے۔ مجھے یاد آیا (اور میں نے کہیں لکھا بھی ہے) کہ سراج الدین علی خان آرزو، جنہوں نے میر اور سودا جیسے شاعروں کی تربیت کی اور جو علم و فضل کے اعتبار سے اپنا ثانی نہیں رکھتے تھے، انہوں نے اپنے مشہور تذکرے "مجمع النفائس" میں ایک جگہ اپنے والد کے بارے میں لکھا ہے کہ ان کا نام شیخ حسام الدین تھا۔ وہ شاعر بھی تھے اور حسامی تخلص کرتے تھے۔ انہوں نے ایک مثنوی "حسن و عشق" کے نام سے لکھی تھی جس میں قصہ کامروپ و کام لتا کو موضوع سخن بنایا تھا۔ یہ بات ایک بہت جید عالم اور صاحب علم و فضل بیٹے نے اپنے باپ کی تصنیف کے متعلق لکھی تھی اور ہمیں اس بات کو بغیر کسی چون و چرا کے تسلیم کر لینا چاہیے۔ لیکن اپنی عادت سے مجبور جب میں نے مثنوی "حسن و عشق" کا

مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان کے کتب خانے میں جا کر دیکھا تو معلوم ہوا کہ اس قصے میں "کامروپ و کام لتا" کی داستان بیان نہیں ہوئی ہے بلکہ "منوہر و مدمالت" کی داستانِ عشق کو بیان کیا گیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اپنے تذکرہ میں اپنے والد کا ترجمہ لکھتے وقت یہ مثنوی، جو سراج الدین علی خان آرزو کی پیدائش سے ۲۸ سال پہلے لکھی گئی تھی، ان کے سامنے نہیں تھی۔ اب آپ خود غور کیجیے جب ایک ایسا فاضل بیٹا، اپنے باپ کی مثنوی کے بارے میں، یہ غلطی کر سکتا ہے اور وہ صرف اس وجہ سے کہ لکھتے وقت اصل ماخذ سے رجوع نہیں کیا گیا تھا تو اصل ماخذ کو براہ راست دیکھنے کی اہمیت از خود سامنے آجاتی ہے۔ تحقیق کے سلسلے میں یہ بات بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔

اب تک جو کچھ میں نے کہا اس میں ایک اہم نکتہ تو یہ ہے کہ اپنے موضوع سے متعلق سارے متعلقہ مواد کا گہرا مطالعہ کرنا چاہیے۔ پوری احتیاط کو بروئے کار لانا چاہیے۔ قیاس کو منطق کی بنیاد پر کھڑا کرنا چاہیے۔ اصل ماخذ سے براہِ راست رجوع کرنا چاہیے اور غیر ادبی ماخذ کو بھی استعمال کرنا چاہیے تاکہ نئی روشنی اور علم کے نئے پہلو "تحقیق" میں شامل ہو سکیں۔ ہمارے ہاں اس کی سب سے اچھی مثال حافظ محمود شیرانی کی تحقیقات ہیں۔ وہ اپنی بات کو بیان کرنے میں مختلف علوم و فنون کو اس طرح یکجا کرتے ہیں کہ پڑھنے والے کو ایک روشنی کا احساس ہوتا ہے۔

مسلک اور طریقہ کار کے سلسلے میں ایک بات اور میرے پیش نظر رہتی ہے کہ اپنی بات اور اپنے نتائج کو منطقی ترتیب کے ساتھ صاف اور واضح اسلوب میں، موزوں اور کم سے کم الفاظ میں، بیان کیا جائے۔ ایک بات جو ہمیشہ میرے پیش نظر رہتی ہے، یہ ہے کہ غیر متعلقہ مواد جس کی اس تحریر میں ضرورت نہیں ہے خواہ وہ کتنی ہی محنت اور تلاش و جستجو سے حاصل کیا گیا ہو، شامل نہیں کرنا چاہیے۔ ہمارے ہاں تحقیق عام طور پر اس لیے عدم توازن کا شکار ہو جاتی ہے کہ محققین بالعموم وہ سارا مواد، جو ان کی دسترس میں آتا ہے، صفحے پر انڈیل دیتے ہیں، جس سے تحقیق کا مزا کرکرا اور بات بے اثر ہو کر رہ جاتی ہے۔ محقق کو یہ معلوم ہونا چاہیے کہ کون سا مواد کس جگہ آنا چاہیے اور کس حد تک آنا چاہیے۔

ڈاکٹر گوہر نوشاہی: آپ کے نزدیک اردو تحقیق کے اہم مسائل کیا ہیں اور ہمارے محققین ان سے کس طرح عہدہ برآ ہوئے ہیں یا ہو رہے ہیں؟

ڈاکٹر جمیل جالبی: میرے نزدیک اردو تحقیق کے بنیادی مسائل یہ ہیں کہ اردو میں بہت کچھ

تحقیقی کام ہونے کے باوجود اب تک بہت کچھ کرنا باقی ہے۔ مثلاً اردو تحقیق کا ایک اہم مسئلہ یہ ہے کہ اب تک صفِ اول اور صفِ دوم کے شعراء اور نثر نگاروں کے دواوین اور تصانیف، جدید فنِ تدوین کے مطابق، صحت کے ساتھ، مرتب و شائع نہیں ہوئیں۔ اسی وجہ سے نہ لسانی مطالعے اور تجزیے کا کام مستند بنیادوں پر ہو پا رہا ہے اور نہ ان شاعروں اور نثر نگاروں کے تنقیدی مطالعے صحیح معنوں میں ہو رہے ہیں۔ کیا یہ افسوس کا مقام نہیں ہے کہ مستند "کلیاتِ میر" ابھی تک شائع نہیں ہوئی۔ مستند کلیاتِ سودا، اس کے باوجود کہ اس پر کام ہوا ہے، سامنے نہیں آئی؟ ۔ اہلِ تحقیق نے اب تک نسخۂ جونسن کو بنیاد بنایا تھا اور اس وجہ سے بنیاد بنایا تھا کہ یہ سودا کی زندگی میں لکھا گیا تھا اور قیاس کیا گیا تھا کہ یہ نسخہ سودا کی نظر سے گزرا ہو گا۔ جن لوگوں نے نسخۂ جونسن کا مطالعہ کیا ہے وہ مجھ سے اتفاق کریں گے کہ اس میں، متداول کلیاتِ سودا کی طرح، نہ صرف قائم چاند پوری اور میر سوز وغیرہ کا کلام شامل ہے بلکہ کتابت کی بھی ایسی فاش غلطیاں موجود ہیں کہ حضرت سودا کی روح قبر میں تڑپ رہی ہو گی کہ اس کلیات کو ان سے نسبت دی جا رہی ہے۔ تو گویا سب سے پہلے متون کی تدوین کا کام سائنٹفک بنیادوں اور جدید فنِ تدوین کے مطابق کرنا چاہیے اور یہ سب کچھ برصغیر پاک و ہند کی مختلف جامعات دس سال کا منصوبہ بنا کر اس طرح کر سکتی ہیں کہ جو لوگ ایم فل میں داخلہ لیں انہیں صفِ دوم کے شعراء یا نثر نگاروں کی تصانیف مدون کرنے کے لیے کہا جائے اور جو پی ایچ ڈی میں داخلہ لیں ان طلبہ کو صفِ اول کے شعراء اور نثر نگاروں کے دواوین اور تصانیف مدون کرنے کے لیے دی جائیں۔ اگر کسی شاعر کا کلام زیادہ ہو تو ایک ہی سال میں داخلہ لینے والے طلبہ میں اس کی مختلف اصناف یا مختلف دواوین کو تقسیم کر دیا جائے۔ دس سال تک صرف یہی کام اگر ساری یونیورسٹیاں، ایک دوسرے سے ربط پیدا کر کے، انجام دیں تو میں یقین کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ اس عرصے میں یہ ساری چیزیں مرتب ہو جائیں گی۔ ساتھ ہی اس بات کی بھی ضرورت ہے کہ ایم فل اور پی ایچ ڈی میں داخلہ لینے والے طلبہ کو فنِ تدوین کی تربیت دی جائے اور کم سے کم ایک سال کا "کورس ورک" کرایا جائے۔ اگر کسی طالب علم کو فارسی نہ آتی ہو تو اسے فارسی بھی سکھائی جائے تاکہ وہ دواوین اور نثر کو آسانی کے ساتھ مرتب کر سکے۔ کسی تصنیف یا دیوان کو مدون کرتے وقت اعراب اور رموز اوقاف کی خاص طور پر تربیت دی جائے تاکہ یکسانیت کے ساتھ یہ چیزیں مرتب ہو سکیں۔

دوسرا اہم مسئلہ یہ ہے کہ مختلف کتب خانوں کی وضاحتی فہرستیں ہر یونیورسٹی

لائبریری میں جمع کی جائیں تاکہ اپنے موضوع پر کام کرنے والا شخص ان سے استفادہ کر سکے اور اسے یہ معلوم ہو سکے کہ کون سی کتاب یا کون سا مخطوطہ کس لائبریری میں محفوظ ہے۔ ہمارے ہاں جو تحقیق کا معیار بلند نہیں ہو پا رہا ہے اس کی وجہ یہی ہے کہ ہمارے محققین کی رسائی اس مواد تک نہیں ہے جو ان کی تحقیق کے لیے ضروری ہے۔ یہ مواد ملک سے باہر یورپ اور دوسرے ممالک میں تو موجود ہے لیکن ہمارے اسکالر کی اس تک رسائی نہیں ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ تحقیق کے معیار کو بلند کرنے کے لیے اسکالروں کو سفری وظیفے دیے جائیں تاکہ وہ اس مواد کو استعمال کر سکیں یا پھر یونیورسٹیاں اپنی لائبریری میں اس مواد کے مائیکروفلم یا عکسی نقول جمع کر کے رکھیں۔

ڈاکٹر گوہر نوشاہی: اردو ادب میں اب تک جو تحقیقی کام ہوا اس کے بارے میں آپ کی کیا رائے ہے۔ اس کی نوعیت پر بھی کچھ روشنی ڈالیں؟۔

ڈاکٹر جمیل جالبی: اردو ادب میں اب تک جو تحقیقی کام ہوا ہے نوعیت کے اعتبار سے خاصا اہم اور پھیلا ہوا ہے۔ اس میں دواوین کی تدوین بھی شامل ہے اور نثری تصانیف بھی، جیسے کلیاتِ قلی قطب شاہ، علی نامہ، چندر بدن و مہیار، مثنوی گلشنِ عشق، سب رس اور ابراہیم نامہ وغیرہ۔ اسی طرح اس میں وہ مقالات بھی شامل ہیں جو مختلف موضوعات پر قلم بند کیے گئے ہیں، جیسے تنقید شعرالعجم از حافظ محمود شیرانی۔ اس میں وہ مطالعے بھی شامل ہیں جو کسی ایک شاعر کی سوانح سے تعلق رکھتے ہیں۔ جیسے نصرتی از مولوی عبدالحق یا سودا از شیخ چاند۔ اس میں ایسے مقالات بھی شامل ہیں جو کسی ایک موضوع کا احاطہ کرتے ہیں جیسے "اردو کی نشو و نما میں صوفیائے کرام کا کام"۔ اس میں ایسے کام بھی شامل ہیں جیسے "خالق باری" مرتبہ شیرانی یا مثلِ خالق باری مرتبہ افسر امروہوی۔ اسی طرح مختلف علاقوں میں اردو کی ترویج و اشاعت اور نشو و نما کے مطالعے بھی اسی ذیل میں لائے جا سکتے ہیں جیسے پنجاب میں اردو یا دکن میں اردو وغیرہ۔ اسی طرح وہ وضاحتی فہرستیں بھی تحقیق کے ذیل میں آتی ہیں جو وقتاً فوقتاً شائع ہوئی ہیں جیسے کتب خانۂ خاص، انجمن ترقی اردو پاکستان کی وضاحتی فہرستیں یا پانچ جلدوں میں ادارہ ادبیات اردو کے مخطوطات کی وضاحتی فہرستیں مرتبہ ڈاکٹر زور یا مشفق خواجہ کی تحقیقی تالیف "جائزہ مخطوطات اردو" جلد اول یا نثری متون میں رشید حسن خان کا کام جو انہوں نے "فسانۂ عجائب" اور "باغ و بہار" کو مرتب کر کے انجام دیا ہے۔ اسی طرح عرشی صاحب کے مرتبہ دیوان غالب کے علاوہ وہ تذکرے بھی قابل ذکر ہیں جو تحقیق و تدوین کے بعد شائع کیے گئے

ہیں اور جن میں مجموعۂ نغز مرتبہ شیرانی اور دستور الفصاحت مرتبہ عرشی کے علاوہ عمدۂ منتخب، مخزن نکات، نکات الشعراء اور خوش معرکۂ زیبا شامل ہیں۔ اردو تحقیق میں بعض ایسے کام بھی شامل ہیں جنہیں گزشتہ نصف صدی سے مدون کرنے کی کوشش کی جارہی تھی لیکن رسم الخط کی اجنبیت اور مخطوطے کی نوعیت کی وجہ سے ان کی تدوین ممکن نہیں ہو پارہی تھی جیسے مثنوی کدم راؤ پدم راؤ۔ اسی طرح "انجمن" کی ایک قلمی بیاض میں، بہت مشکل انداز میں لکھی ہوئی تحریریں، جن میں افسر امروہوی کی مرتب کردہ مثنوی "برہ بھیوکا" از فضلی شامل ہے۔ موضوع کے اعتبار سے ایسے تحقیقی کام بھی سامنے آئے ہیں جیسے پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خان صاحب کا کام "فارسی پر اردو کا اثر" یا "ثقافتی اردو"۔ بعض تحقیقی کام ایسے بھی ہوئے ہیں جنہیں آپ محقق کے مطالعے کا نچوڑ کہہ سکتے ہیں یا ایک محقق نے کسی دوسرے محقق کے کام کا محاسبہ کیا ہے۔ تحقیق کی اس نوعیت میں قاضی عبدالودود کا نام سب سے آگے ہے۔

ان سب چیزوں کو سامنے رکھ کر دیکھا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ یہ سب کام اور اس نوعیت کے دوسرے کام جن کا یہاں ذکر نہیں آیا ہے، نہ صرف مقدار کے اعتبار سے بلکہ کیفیت کے اعتبار سے بھی قابلِ تحسین ہیں۔ ان تحقیقات نے اردو تحقیق کے راستے کو کشادہ اور صاف کیا ہے اور اردو تحقیق نئے راستوں پر تیزی کے ساتھ آگے بڑھی ہے۔ جو کام ہو چکا ہے وہ اپنے دور میں اپنی جگہ تاریخی حیثیت رکھتا ہے اور اب نئے محقق جب کام کریں گے تو ظاہر ہے کہ وہ معیار اور کیفیت کے اعتبار سے اور بہتر ہوگا۔ اس سارے کام کو دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ نثر یا نظم کی وہ کتابیں جو ابھی تک صرف مخطوطات کی شکل میں محفوظ تھیں تدوین و تحقیق کے نقطۂ نظر سے اتنی بلند پایہ نہیں ہیں جتنی کہ عہد حاضر کے تقاضوں کے مطابق ان کو ہونا چاہیے تھا مثلاً سب رس، گلشنِ عشق یا علی نامہ وغیرہ۔ ان کی اہمیت آج یہ ہے کہ وہ دواوین یا مثنویاں، جو نایاب تھیں، چھپ کر تو سامنے آگئیں لیکن فنِ تدوین کے اعتبار سے وہ یقیناً تشنہ اور ناقص ہیں مثلاً اپنے دور میں سب رس کی اشاعت ایک اہم کارنامہ ہے لیکن اسے اب دوبارہ اس طور پر شائع ہونا چاہیے کہ جس طور پر رشید حسن خان نے "فسانۂ عجائب" اور "باغ و بہار" یا ڈاکٹر مختارالدین احمد اور مالک رام نے فضلی کی "کربل کتھا" مدون کر کے شائع کی ہے۔ ان مخطوطات کی اشاعت کے وقت نہ رموز اوقاف کا خیال رکھا گیا اور نہ اعراب لگائے گئے۔ نتیجہ اس کا یہ ہوا کہ اکثر شعر پڑھتے وقت بے وزن

معلوم ہوتے ہیں۔ اسی طرح سوانحی کتابوں میں سارے مواد کو سامنے رکھ کر حق تصنیف ادا نہیں کیا گیا یا اس میں غیر ضروری مواد شامل کر کے کتاب کو گنجلک بنا دیا گیا ہے۔ ڈاکٹر حسینی شاہد کی تحقیقی کتاب "امین الدین اعلیٰ" یقیناً ایک بلند پایہ تصنیف ہے اور پہلی بار نیا مواد استعمال کیا گیا ہے لیکن اکثر مقامات پر غیر متعلقہ مواد کو، جسے ضمیمے میں جانا چاہیے تھا، داخل کتاب کر دیا گیا ہے۔ بحیثیت مجموعی ان سب تحقیقی کاموں کو دیکھا جائے تو یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ محقق کا تنقیدی شعور غیر واضح ہے۔ تنقیدی شعور وہ عمل ہے جس سے تحقیق کا جوہر نکھرتا ہے اور تحقیقی شعور وہ جوہر ہے جس سے تنقیدی بصیرت پیدا ہوتی ہے۔ ہمارے ہاں ان سب کاموں کو دیکھ کر یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ تنقید اور تحقیق دونوں ایک دوسرے سے روٹھی ہوئی ہیں اور ایک دوسرے کی طرف پیٹھ کیے بیٹھی ہیں۔ جن محققین نے تنقیدی شعور کو استعمال کیا ہے ان کے ہاں تحقیقی مزاج اور تحریر میں آپ کو ایک روشنی نظر آئے گی۔ یہاں میں حافظ محمود شیرانی اور شیخ چاند کی مثالیں دوں گا۔ ان کے ہاں تحقیق اور تنقید ایک ساتھ چل رہی ہیں۔ تحقیق میں ہمارے ہاں اکثر ایک ڈھیلے پن کا احساس ہوتا ہے جسے جدید محققین کو زیادہ مربوط اور زیادہ منطقی بنانے کی ضرورت ہے۔ اپنے موضوع سے براہ راست وابستہ رہنا نہایت ضروری ہے۔

ڈاکٹر گوہر نوشاہی: کیا آپ کی نظر میں اردو تنقید یا شاعری کی طرح اردو تحقیق کے دبستان بھی وجود میں آئے ہیں؟۔

ڈاکٹر جمیل جالبی: معلوم نہیں لوگوں کو دبستان سے کیا دلچسپی پیدا ہو گئی ہے۔ اگر یہی رفتار رہی تو گاؤں دیہات تک دبستانوں کا سلسلہ پھیل جائے گا۔ جہاں تک اردو تحقیق کے دبستانوں کا تعلق ہے تو اس بات کو یوں کہا جا سکتا ہے کہ جب محمد حسین آزاد لاہور میں تھے تو انہوں نے بہت سے تحقیقی کام انجام دیے تھے۔ انیسویں صدی ہی سے لاہور میں تحقیق کی ایک روایت نظر آتی ہے۔ یہ روایت آگے چل کر اپنا راستہ سرسید کی روایت سے جوڑ لیتی ہے اور سرسید تحریک کا حصہ بن جاتی ہے۔ بیسویں صدی کے اوائل سے نصف صدی تک تحقیق کی یہ روایت بنیادی طور پر حافظ محمود شیرانی کے ارد گرد گھومتی ہے۔ انہوں نے تحقیق میں نئے ماخذ تلاش کیے اور ان ماخذ کے باطن میں داخل ہو کر ایسے شواہد پیش کیے کہ جو نہ صرف ان کے نقطۂ نظر کی ترجمانی کرتے تھے بلکہ وضاحت کر کے اسے ایک مسلّم و قطعی صورت بھی دیتے تھے۔ حافظ محمود شیرانی کے علاوہ برج موہن دتاتریہ کیفی، پروفیسر محمد شفیع، ڈاکٹر شیخ

محمد اقبال، ڈاکٹر محمد باقر، قاضی فضل حق اور ڈاکٹر وحید مرزا وغیرہ کے ہاں حزم و احتیاط، ژرف نگاہی سے متون کا مطالعہ، براہ راست ماخذ کا استعمال ـــــ یہ سب خوصیات ان سب میں بھی مشترک ہیں۔ ان سب محققوں کی اصل تحقیقات کو اگر یکجا کر دیا جائے تو اس سے ایک دبستان پیدا ہوتا ہے جسے ہم "دبستانِ لاہور" کہہ سکتے ہیں اور یہ دبستان آج تک، وقت کے ساتھ ساتھ بدلتے ہوئے، قائم ہے۔ اس روایت کو جہاں مولہ بالا محققین نے ثروت مند بنایا وہاں قاضی احمد میاں اختر جوناگڑھی، ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خان، افسر صدیقی امروہوی، ڈاکٹر عبادت بریلوی، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر سید عبداللہ، ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار، ڈاکٹر فرمان فتح پوری، ڈاکٹر اسلم فرخی وغیرہ اور نئے محققین، جن میں ڈاکٹر نجم الاسلام، ڈاکٹر گوہر نوشاہی، اکرام چغتائی، ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر اے بی اشرف، ڈاکٹر تبسم کاشمیری اور کراچی میں مشفق خواجہ اور ڈاکٹر معین الدین عقیل وغیرہ شامل ہیں، مزید مضبوط اور مستحکم کیا۔ "دبستان" کا معاملہ یہ ہے اور خصوصاً دبستانِ تحقیق کا کہ ایک روایت جہاں جہاں پروان چڑھ رہی ہے اس کا مخرج و منبع وہ شخص، ادارہ یا روایت ہو گی جس نے اس کا آغاز کیا تھا۔ اسی طرح ہم ایک دبستان دکنی روایت کا قائم کر سکتے ہیں جس نے قدیم دکنی متون کی تلاش اور ان کی تدوین کی روایت کا آغاز کیا ہے۔ دکن میں مولوی عبدالحق، ڈاکٹر محی الدین قادری زور، سید محمد، شمس اللہ قادری، نصیر الدین ہاشمی، ڈاکٹر مسعود حسین خان وغیرہ کے علاوہ ڈاکٹر زینت ساجدہ، ڈاکٹر حسینی شاہد، ڈاکٹر حفیظ قتیل، مبارزالدین رفعت، اکبر الدین صدیقی، سخاوت مرزا کے بعد ثمینہ شوکت، سیدہ جعفر اور ڈاکٹر رفیعہ سلطانہ، آمنہ خاتون، ڈاکٹر فہمیدہ بیگم اور نئی نسل میں ڈاکٹر محمد علی اثر وغیرہ کے نام شامل کیے جا سکتے ہیں۔ دکن کی اس روایت کا جہاں جہاں کام ہو گا، وہ خواہ کسی شہر میں ہو، اس کا تعلق اسی دبستان سے ہو گا، مثلاً اگر میں نے مثنوی کدم راؤ پدم راؤ، دیوان حسن شوقی، دیوان نصرتی، قدیم اردو کی لغت وغیرہ کی کراچی میں بیٹھ کر تدوین کی ہے تو میں نے ایک طرف دکنی دبستان کی ساری روایت سے استفادہ کیا ہے تو دوسری طرف دبستان لاہور کی روایت تحقیق سے استفادہ کر کے ان دونوں کا امتزاج کیا ہے۔ اس طرح میرا تعلق ایک طرف دبستان دکن کی روایت سے ہے اور ساتھ ہی لاہور کے دبستان سے بھی۔ یہ جو ہم وجہ بے وجہ افراد یا بستیوں کے نام کے ساتھ دبستان بنانے کی کوشش کرتے ہیں تو یہ بات مجھے تو زیادہ صحیح معلوم نہیں ہوتی۔ دبستان روایت سے بنتا ہے اور روایت ان اصولوں سے قائم

ہوتی ہے جن کو محققین نے اپنی مختلف تحقیقات اور کاموں میں برت کر اور استعمال کر کے دکھایا ہے۔ یہ روایت ایک طرف اگر ادبی تاریخ میں اپنا کام دکھاتی ہے تو دوسری طرف ادب، شاعری اور تذکرہ نویسی میں بھی۔ اس روایت کا اثر، جس میں حافظ محمود شیرانی کا نام سب سے نمایاں ہے، نہ صرف اس دبستان میں جاری و ساری ہے بلکہ کوئی بھی محقق اس روایت کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ حافظ محمود شیرانی کی روایت میں مغرب کی روایت تحقیق بھی شامل ہے اور اس لیے شامل ہے کہ وہ زمانہ، جوان کا لندن میں گزرا وہاں وہ جدید تحقیقی اصولوں کے مطابق، مختلف عربی، فارسی اردو مخطوطات، تاجر مخطوطات کے لیے جمع کر کے، ان پر تنقیدی و تحقیقی نوٹ تیار کرتے تھے۔ اس مشق اور عمل سے ان میں اپنی تحقیقات میں نیا راستہ نکالنے کا سلیقہ اور شعور پیدا ہوا۔ یہ بات واضح رہے کہ مغربی فن تدوین نے شروع ہی سے اردو تحقیق کو متاثر کیا ہے۔ "آثار الصنادید" کا پہلا ایڈیشن سر سید نے اس لیے رد کیا کہ مسٹر رابرٹس نے انہیں بتایا کہ مغرب میں تدوین کے جدید اصول کیا ہیں؟۔ ان اصولوں کو سامنے رکھ کر سر سید نے آثار الصنادید کا دوسرا ایڈیشن تیار کیا جو سن ۱۸۵۴ء میں شائع ہوا۔ ۱۸۵۵ء - ۱۸۵۶ء میں جب سر سید احمد خان نے "آئین اکبری" کی تصحیح و تدوین کی تو یہ کام، تدوین کے اعتبار سے، اتنا بہتر تھا کہ خود سر سید احمد خاں بھی اس پر فخر کرتے تھے۔ اس میں جدید اصولِ تدوین زیادہ مہارت کے ساتھ استعمال کیے گئے تھے۔

ہندوستان میں بھی بہت سا تحقیقی کام ہوا ہے جس میں خواجہ احمد فاروقی، نجیب اشرف ندوی، پروفیسر مسعود حسین رضوی ادیب، رشید حسن خان، ڈاکٹر ظہیر صدیقی، ڈاکٹر نورالحسن نقوی، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، ڈاکٹر قمر رئیس، ڈاکٹر فضل الحق، ڈاکٹر تنویر احمد علوی، ڈاکٹر خلیق انجم، ڈاکٹر مختار الدین احمد آرزو، ڈاکٹر نورالحسن ہاشمی، ڈاکٹر مسعود حسین خان اور ڈاکٹر نیر مسعود وغیرہ کے نام شامل ہیں۔ ہندوستان میں جہاں ایک طرف اصولِ تحقیق اور فن تدوین اور خود تدوین کتب کا کام نمایاں ہے وہاں شعراء اور نثر نگاروں پر بھی اچھے کام ہوئے ہیں۔ ہندوستان میں تحقیق کے سلسلے میں چند اور بڑے نام بھی ہیں، جن میں امتیاز علی خان عرشی، قاضی عبدالودود، ڈاکٹر گیان چند اور مالک رام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ عرشی صاحب کا بنیادی کام بھی تدوین ہے مثلاً دستور الفصاحت، دیوان غالب وغیرہ۔ قاضی عبدالودود نے بھی دو تین کتابیں مرتب کی ہیں جیسے دیوان جوشش یا تذکرہ ابن طوفان وغیرہ۔ لیکن ان کا ایک اور قابلِ ذکر کام یہ ہے کہ انہوں نے نہ صرف نئے مآخذ کی نشاندہی کی ہے

بلکہ اپنے وسیع مطالعے سے نئی معلومات بھی سامنے لائے ہیں۔ ولادت اور وفات کے تعلق سے کس طرح مختلف ماخذ کی معلومات کو یکجا کر کے استنباط کیا جاتا ہے اس کی متعدد مثالیں پیش کی ہیں۔ یہ سب چیزیں قاضی صاحب کی اولیات ہیں۔ یا قاضی صاحب نے جو محاسبہ کیا ہے وہ بھی اپنی جگہ بڑی اہمیت رکھتا ہے اور اس سلسلے میں آب حیات پر ان کا سلسلۂ مضامین، مولوی عبدالحق کی تحقیقات پر یا غالب اور میر کے سلسلے میں ان کے مضامین اسی لیے خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ وہ معلومات جو ان کے اشارات اور مضامین میں ملتی ہیں وہ اس دور میں اور کہیں نظر نہیں آتیں۔ مالک رام کی تحقیقات کا سرا حافظ محمود شیرانی کی روایت تحقیق سے ملتا ہے۔ انہوں نے اپنے مضامین میں شگفتہ انداز میں داد تحقیق دی ہے۔ غالب ان کا خاص موضوع اور تلامذۂ غالب ان کی اہم کتاب ہے۔ اس طرح ڈاکٹر گیان چند جین کے موضوعات میں بہت تنوع ہے۔ ایک طرف وہ لسانیات اور عروض پر داد تحقیق دیتے ہیں تو دوسری طرف مختلف علمی و فنی مباحث پر اظہار خیال کرتے ہیں۔ علم اور احتیاط ان کی تحقیقات کے جوہر ہیں۔

پاکستان اور ہندوستان دونوں جگہ اردو لسانیات پر بھی خاصا کام ہوا ہے۔ ہمارے ہاں مولوی عبدالحق، ڈاکٹر شوکت سبزواری، ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خان، ڈاکٹر ابواللیث صدیقی، ڈاکٹر سہیل بخاری خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ہندوستان میں ڈاکٹر گیان چند جین، رشید حسن خان، مرزا خلیل احمد بیگ، نصیر احمد خان اور عصمت جاوید قابل ذکر ہیں۔

ڈاکٹر گوہر نوشاہی: اب تک سامنے آنے والے تحقیقی کاموں میں سب سے اہم کام آپ کی نظر میں کون کون سے ہیں؟۔

ڈاکٹر جمیل جالبی: اس سوال کا جواب جامع طور پر دینا تو ممکن نہیں ہے اس لیے کہ بات بہت پھیل جائے گی لیکن گزشتہ ۵۰، ۶۰ سال کے عرصے میں جو اہم تحقیقی کام سامنے آئے ہیں ان میں مولوی عبدالحق اور حافظ محمود شیرانی کی تحقیقات خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ مجموعۂ نغز حافظ محمود شیرانی نے بڑے سلیقے سے مرتب کیا تھا۔ اسی طرح مولانا امتیاز علی خان عرشی نے تذکرہ دستور الفصاحت، شفق خواجہ نے تذکرہ خوش معرکہ زیبا، خواجہ احمد فاروقی نے عمدۂ منتخبہ مرتب کیے ہیں۔ قاضی عبدالودود نے تذکرہ ابن طوفان مرتب و شائع کیا تھا لیکن اس کے بعد یہ ہوا کہ قاضی صاحب جیسے فاضل آدمی نے کوئی قابل ذکر متن مرتب نہیں کیا، حالانکہ وہ ایسا کام خوب کر سکتے تھے جو دوسروں کے لیے نمونہ بنتا۔ اس عرصے میں مختلف

اہم مخطوطات کے متون بھی شائع ہو کر سامنے آئے ہیں جن میں ڈاکٹر سید عبداللہ کا مرتبہ "نوادر الالفاظ"، مولانا عرشی کا "دیوانِ غالب"، تنویر احمد علوی کا دیوان ذوق، مختار الدین آرزو اور مالک رام کا کربل کتھا، ڈاکٹر مسعود حسن خان کا مہر افروز و دلبر، نورالحسن ہاشمی کا "نو طرزِ مرصع" کا نام لیا جا سکتا ہے۔ حال ہی میں رشید حسن خان نے رجب علی بیگ سرور کا فسانۂ عجائب اور میر امن دہلوی کی تصنیف "باغ و بہار" کو مرتب و شائع کیا ہے جو آنے والی نسلوں کے لیے ایک نمونہ کی حیثیت رکھتی ہیں۔ پروفیسر ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خان علم و فضل کے اعتبار سے بحرِ ذخار ہیں۔ انہوں نے حضرت مجدد الف ثانی اور مرزا مظہر جانجاناں کے مکاتیب مرتب کر کے شائع کیے ہیں۔ ان کے علاوہ عہد غزنوی کے فارسی ادب کے بارے میں ان کا کام غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔ حال ہی میں "سراج البیان" کے نام سے ان کے تحقیقی مضامین کا قابلِ ذکر مجموعہ شائع ہوا ہے۔ ڈاکٹر نبی بخش بلوچ نے "سندھ میں اردو شاعری" تالیف کر کے اس موضوع کے نئے حدود متعین کیے ہیں۔

<u>ڈاکٹر گوہر نوشاہی:</u> پاکستان میں تحقیق کا کام زیادہ تر جامعات میں ہو رہا ہے، اس کے بعد کچھ ادارے بھی تحقیقی کام میں مصروف ہیں لیکن ان سب کی تحقیق پر عموماً عدم اطمینان کا اظہار کیا جاتا ہے۔ آپ کی اس بارے میں کیا رائے ہے؟۔

<u>ڈاکٹر جمیل جالبی:</u> لفظ "تحقیق" میں دل لگا کر کام کرنے کا عمل شامل ہے۔ جب تک پوری طرح ڈوب کر کام نہیں کیا جائے گا اس وقت تک تحقیق کی نوعیت اور کیفیت دونوں معیاری نہیں ہوں گے۔ جامعات میں جو کام ہو رہا ہے ان میں عام طور پر ڈگری حاصل کرنے پر زیادہ زور ہے، اس لیے اسی حد تک محنت کی جاتی ہے جس حد تک ڈگری کے لیے ضروری ہو۔ پھر ایک بات یہ ہے کہ عام طور پر یہ سارے تحقیقی مقالے ایک ہی سانچے میں ڈھلے ہوئے نظر آتے ہیں۔ سب کے سب، ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ایک ہی لکیر کے فقیر ہیں۔ پی ایچ ڈی کی ڈگری دراصل تحقیق کی تربیت کا نام ہے، عام طور پر اتنا غیر ضروری مواد شامل کر دیا جاتا ہے کہ اصل موضوع دب جاتا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ تحقیق کرنے اور کرانے والوں کی، پہلے کلاس ورک کے طور پر، تربیت ہو۔ انہیں یہ بھی بتایا جائے کہ کون سا مواد مقالے کا حصہ بنے اور کون سا چھوڑ دیا جائے۔ تحقیقی مقالوں کو مختصر ہونا چاہیے تاکہ اصل تحقیق پر پوری روشنی پڑ سکے۔ طوالت ہمارے جامعاتی مقالوں کا سب سے بڑا نقص ہے۔ موضوعات کے انتخاب میں بھی، جامعات میں، ایک سی ڈگر اختیار کر لی گئی ہے۔ عام طور پر

مشاہیر پر تحقیق کی جاتی ہے جس میں ان کی زندگی اور ان کے کارناموں کو موضوع مقالہ بنایا جاتا ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ مخصوص موضوعات پر تحقیق کی جائے تاکہ طالب علم گہرائی میں اتر کر اپنے موضوع کو تلاش کرے۔ اس بات کی بھی ضرورت ہے کہ اساتذہ کے دواوین اور اہم نثری تصانیف کے متون مرتب اور تیار کیے جائیں۔ یہ بھی تحقیق کا ایک پہلو ہے۔

معلوم نہیں کہ وہ کون سے ادارے ہیں جو تحقیقی کام کر رہے ہیں البتہ انجمن ترقی اردو نے بہت سی تحقیقی کتب شائع کی ہیں خصوصاً مولوی عبدالحق مرحوم کے دور میں انجمن ترقی اردو نے بہت کام کیا تھا۔ مشفق خواجہ نے بھی انجمن سے بہت سے تحقیقی کام شائع کیے۔ افسر صدیقی امروہوی نے انجمن میں بہت تحقیقی کام کیا اور طالبان علم و ادب کی رہنمائی بھی کی۔ تحسین سروری بھی انجمن سے منسلک تھے اور انہوں نے بھی کئی کام کیے۔ مجلس ترقی ادب لاہور نے بہت سا تحقیقی و تدوینی کام شائع کیا۔ خود تاج صاحب کے مرتبہ اردو ڈرامے (۱۲ جلدوں میں) قابل ذکر کام ہے۔ ڈاکٹر گوہر نوشاہی اور کلب علی خان فائق رام پوری نے بھی مجلس سے وابستہ رہ کر قابل ذکر کام کیے جن میں پدماوت اور یادگار چشتی مرتبہ ڈاکٹر گوہر نوشاہی اور "مومن" از فائق رام پوری قابل ذکر ہیں۔ اس کے علاوہ فائق صاحب نے کلیات قلق، کلیات نظام، کلیات نسیم، کلیات میر وغیرہ بھی مرتب کیے جنہیں مجلس ترقی ادب نے شائع کیا ہے۔ ڈاکٹر شمس الدین صدیقی کا مرتبہ کلیات سودا بھی مجلس نے شائع کیا۔ "مجلس" کے لیے ایک زمانے میں خلیل الرحمٰن داؤدی نے بھی نایاب مخطوطات کو مرتب کیا تھا۔ کراچی میں ڈاکٹر ایوب قادری مرحوم اور ڈاکٹر ابو سلمان شاہجہانپوری نے اچھے تحقیقی کام کیے ہیں۔ سندھ یونیورسٹی میں ڈاکٹر غلام مصطفےٰ خان صاحب کی نگرانی میں جتنے مقالے لکھے گئے اتنے مقالے کسی ایک فرد کی نگرانی میں برصغیر میں کہیں نہیں لکھے گئے۔ ڈاکٹر صاحب استاد الاساتذہ ہیں اور ان کا فیض آج تک جاری ہے۔ ڈاکٹر نجم الاسلام بھی سندھ یونیورسٹی سے وابستہ ہیں اور انہوں نے بھی بلند پایہ تحقیقی مقالات لکھے ہیں جنہیں اب کتابی صورت میں یکجا کر کے شائع کر دیا گیا ہے۔ باقی دوسرے ادارے مثلاً اردو لغت بورڈ کراچی، اردو زبان کی جامع لغت تیار کر رہا ہے جس کی اب تک ۱۴ ضخیم جلدیں شائع ہو چکی ہیں۔ یہ ایک بڑا کام ہے جس کے مدیر اعلیٰ ڈاکٹر فرمان فتح پوری ہیں۔ اسی طرح "اقبال اکادمی" اقبال پر دادِ تحقیق دے رہی ہے۔ پاکستان ریسرچ سوسائٹی بھی اپنے دائرہ کار میں مفید کام کر

رہی ہے۔ "مقتدرہ قومی زبان" نے نئے سائنسی و علمی موضوعات پر مستند کتابیں لکھوا کر اردو زبان میں نئے مفید موضوعات کی روایت قائم کی ہے جن میں لسانی، دفتری، تدریسی و عدالتی موضوعات شامل ہیں۔ حال ہی میں "قومی انگریزی اردو لغت" کے نام سے ایک نئی لغت شائع کی ہے جس میں دو لاکھ الفاظ و اندراجات شامل ہیں۔ اس لغت کی اشاعت سے اب اردو زبان میں ہر موضوع پر لکھنے کی آسانی پیدا ہو گئی ہے۔

ڈاکٹر گوہر نوشاہی: اردو تحقیق کے حلقوں میں آپ ایک معتبر شخصیت تسلیم کیے جاتے ہیں، براہ کرم اپنی تحقیقی کاوشوں پر اظہار خیال فرمائیں؟۔

ڈاکٹر جمیل جالبی: یہ آپ کی عنایت ہے کہ آپ مجھے اردو تحقیق میں ایک معتبر شخص جانتے ہیں۔ اپنے بارے میں خود بات کرنا اچھا معلوم نہیں ہوتا۔ البتہ اتنا میں ضرور عرض کروں گا کہ متون میں میں نے "مثنوی کدم راؤ پدم راؤ" مرتب کی ہے۔ اس کے علاوہ دیوانِ حسن شوقی اور دیوان نصرتی کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ قدیم اردو کی لغت بھی میں نے مرتب کی ہے جس میں تقریباً سوا گیارہ ہزار الفاظ شامل ہیں۔ میری تنقید میں بھی تحقیق شامل ہے۔ اس کے علاوہ میری ساری توجہ "تاریخ ادب اردو" پر رہی ہے جس میں قدم قدم پر تحقیق کے عمل سے تاریخ کے کام کو آگے بڑھایا گیا ہے۔ تاریخ ادب اردو اس اعتبار سے بھی قابل ذکر ہے کہ اس میں پہلی بار تحقیق و تنقید کا، سماجی و تہذیبی حوالوں کے ساتھ امتزاج ہوا ہے۔ یہ امتزاج اردو میں اس طرح پر پہلی بار ہوا ہے۔

تحقیق کا لفظ اور دائرہ کار میری نظر میں بہت وسیع ہے۔ اس میں داخلی و خارجی دونوں جہتوں سے استفادہ کیا جاتا ہے مثلاً اب اردو ادب کی تاریخ مختلف جزیروں کی تاریخ نہیں رہی ہے بلکہ ایک مربوط اکائی بن گئی ہے۔ گجری ادب اور دکنی ادب کی روایت کو، جس طرح تحقیق سے دریافت کیا گیا ہے، وہ یقیناً قابل توجہ ہے۔ اسی طرح روایت کے دھارے کو داخلی تحقیق کے ذریعہ پیش کیا گیا ہے۔ میں تحقیق کو تنقید کے لیے اتنا ہی ضروری سمجھتا ہوں جتنا تنقید کو تحقیق کے لیے۔ جب تک یہ دونوں ایک ساتھ نہیں چلیں گی اس وقت تک بڑے نتائج برآمد نہیں ہوں گے۔

ڈاکٹر گوہر نوشاہی: آپ کی تصنیف تاریخ ادب اردو بلاشبہ تحقیق و تنقید کا ایک عہد آفریں کارنامہ ہے۔ اب تک اس موضوع پر لکھی جانے والی کتابوں میں اس تاریخ کا امتیاز کیا ہے؟۔

ڈاکٹر جمیل جالبی: مولانا یہ تو آپ ہی بتائیے کہ اس موضوع پر لکھی جانے والی کتابوں میں

میری لکھی ہوئی تاریخ ادب اردو کا کیا امتیاز ہے۔ میں اپنے منہ کیا میاں مٹھو بنوں۔ میں تو صرف اتنا جانتا ہوں کہ میں نے روحِ ادب کو دریافت کرنے کے لیے اتنا لمبا سفر اختیار کیا ہے اور ابھی اسے دریافت کرنے میں مصروف ہوں۔ جیسا کہ میں نے ابھی عرض کیا میں نے تحقیق کا تنقید سے امتزاج کیا ہے اور تحقیق کے عمل سے تنقید کے خدوخال کو اجاگر کیا ہے۔ پھر تاریخ کو اس دور کے ادب کے حوالے سے آئینہ دکھانے کی کوشش کی ہے جس میں وہ ادب لکھا گیا ہے۔ اس تاریخ میں روحِ عصر اور تخلیق، سماجی و تہذیبی حوالے سے، مل کر ایک جان اور ایک اکائی بن گئے ہیں۔ اس نقطۂ نظر سے میں تو بس اتنا جانتا ہوں کہ اس انداز سے اب تک اردو ادب کی کوئی تاریخ نہیں لکھی گئی۔ میں نے کوشش کی ہے کہ اختصار اور جامعیت کے ساتھ اپنی بات بیان کروں۔ اس دور کی نمایاں شخصیات کو، ان کی منفرد خصوصیات کے ساتھ، واضح کروں۔ پورا سماج اور اس کی تہذیب صفحاتِ تاریخ پر چلتی پھرتی نظروں کے سامنے آجائے اور یہ منظر، روشنی کے ساتھ، ادب میں ڈھل جائے۔ ساتھ ساتھ ان افراد اور شخصیات کا حسبِ ضرورت ذکر اور مطالعہ بھی ہو، جنھوں نے اپنے دور میں اردو ادب کی روایت میں اضافہ کیا اور تبدیلی پیدا کی اور اپنی انفرادیت کی مہر صفحاتِ تاریخ پر ثبت کر دی۔ میں نے یہ بھی کوشش کی ہے، کہ اسلوب شگفتہ اور رواں ہو اور منفرد بھی۔ آپ کے سوال کے جواب میں بس اتنا ہی کہہ سکتا ہوں۔

<u>ڈاکٹر گوہر نوشاہی:</u> اردو کے بیشتر محققین کے برعکس آپ کی تحقیق کا کینوس بہت وسیع ہے مثلاً آپ کا کام دکنیات سے شروع ہو کر اردو ادب کی مختلف اصناف پر محیط ہے۔ اس وسعت سے کام کرنے میں کچھ مشکلات بھی ہوتی ہیں۔ آپ ان سے کس طرح عہدہ برآ ہوئے؟۔ نیز اپنے آئندہ تحقیقی منصوبوں پر کچھ روشنی ڈالیں۔

<u>ڈاکٹر جمیل جالبی:</u> اصل میں بات یہ ہے کہ میں ادب کو سماجی اور تہذیبی روح کی ایک مسلم اور بڑی اکائی سمجھتا ہوں۔ اسے قدیم اور جدید میں تقسیم نہیں کرتا۔ میں ہمیشہ سے ایک طالب علم رہا ہوں جسے ہر طالب علم کی طرح کتابیں پڑھنے اور علم حاصل کرنے کا شوق ہے اور اس شوق میں آج بھی کوئی کمی واقع نہیں ہوئی ہے۔ میں یوں محسوس کرتا ہوں کہ جیسے میں صرف پڑھنے اور لکھنے کے لیے پیدا کیا گیا تھا اور میں اسی پر خوش اور مطمئن ہوں۔ میری کوشش ہوتی ہے کہ جو بات مجھے معلوم نہ ہو اسے میں اچھی طرح نہ صرف معلوم کروں بلکہ اسے سیکھ لوں۔ "علم تاریخ" میری دلچسپی کا موضوع ہے۔ عمرانیات، فلسفہ اور نفسیات سے مجھے

خاص دلچسپی ہے۔ ادب اس دائرے میں میرے لیے مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ پھر ادب میں مجھے نثر اور نظم دونوں سے دلچسپی ہے۔ شاعری پڑھنے کا مجھے جنون ہے۔ قدیم ادب اور جدید ادب دونوں میرے لیے اہمیت رکھتے ہیں۔ قدیم ادب بتاتا ہے کہ ادب کی روایت کہاں سے چل کر کن کن راستوں سے ہوتی ہوئی کہاں پہنچی ہے۔ اس نے کیا کیا صورتیں اختیار کی ہیں اور جدید روایت کا کس طور پر اور کس انداز سے حصہ بنی ہے۔ جدید ادب آج کی زندگی کا ترجمان ہے۔ مجھے ان دونوں سے یکساں لگاؤ ہے۔ پھر انگریزی ادب کا مطالعہ میں کم و بیش گزشتہ ۵۰ سال سے کر رہا ہوں۔ اس کے جدید ادب سے خاص طور پر مجھے گہری دلچسپی ہے۔ مجھے یاد ہے کہ جس زمانے میں میں مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" پر کام کر رہا تھا تو اسی زمانے میں میرے محبوب شاعر ایزرا پاؤنڈ کا انتقال ہوا تھا اور اسی زمانے میں میں نے اس پر دو مضامین لکھے تھے جن میں سے ایک اس کی شاعری کے بارے میں تھا۔ اب آپ خود دیکھیے کہ ایک طرف ایزرا پاؤنڈ اور دوسری طرف "مثنوی کدم راؤ پدم راؤ" یہ بیک وقت میری دلچسپی کی حدود کو ظاہر کرتی ہیں۔ پھر جوانی میں مسلسل یہ سب چیزیں پڑھتے اور سیکھتے رہنے سے، ایک فائدہ یہ ہوا کہ بہت سی چیزیں، تحریکیں، روایتیں، رجحانات، تجزیہ و مطالعہ کے انداز، لکھنے کے اسالیب ذہن میں محفوظ ہو گئے اور یہ سب چیزیں مل کر تاریخ ادب اردو کی تصنیف میں میرے کام آئیں۔ جب تاریخ، فکر و فلسفہ، سماجیات، کلچر، لسانیات، اسالیب، تحقیق اور تنقید ایک ساتھ مل جائیں تو کسی ادب کی تاریخ لکھی جا سکتی ہے۔ اتفاق کی بات یہ ہے کہ یہ سب چیزیں میرے ذہن کا حصہ ہیں۔ لسانیات سے بھی مجھے گہری دلچسپی ہے۔ اشتقاق کی تلاش میں ایک لطف آتا ہے۔ لفظوں کے معنی تلاش کرنے اور متعین کرنے میں مجھے ایک خاص کیفیت کا احساس ہوتا ہے۔ میں زندگی سے مطالعے کے ذریعے لطف اندوز ہوتا ہوں اور اسی لیے میں کہہ سکتا ہوں کہ میں نے مطالعے اور فکر کے اندر رہتے ہوئے ایک بڑی مزے دار، بھرپور، دلچسپ اور رنگین زندگی گزاری ہے۔ جہاں تک مشکلات کا تعلق ہے تو مشکلات کو حل کرنے اور ان کو دور کرنے میں جو لطف ہے وہ کسی اور کام میں مجھے محسوس نہیں ہوتا۔ امتزاج عہد حاضر کی سب سے بڑی ضرورت ہے اور یہ کام صرف اختصاص کے عمل سے انجام نہیں دیا جا سکتا بلکہ مختلف اختصاص اگر ایک ذات میں جمع ہو جائیں تب ہی امتزاج ممکن ہوتا ہے۔ پھر جب میں کسی موضوع پر کام کرتا ہوں تو میری کوشش ہوتی ہے کہ میں اس موضوع کے دائرے میں بہت دور دور کا سفر کروں اور ان سارے مناظر کو دیکھ لوں

جو اس موضوع کو گھیرے ہوئے ہیں۔ پھر ایک بات اور ہے۔ مجھے اپنے گھر کے ماحول نے کام کرنے کا بڑا حوصلہ دیا ہے۔ میری بیوی میرے لیے اس ماحول کو پیدا اور برقرار رکھنے میں بڑی مدد کرتی ہیں۔ گھر کے کاموں سے مجھے کم و بیش بے نیاز کر رکھا ہے۔ کام کے دوران کوئی مسئلہ میرے سامنے نہیں لایا جاتا۔ وہ خود حل کر لیتی ہیں۔ میری زندگی میں کوئی اور دلچسپی نہیں ہے اور میں گھر میں رہنا زیادہ پسند کرتا ہوں۔ علی الصبح اور رات کے اوقات میں عام طور پر لکھتا پڑھتا ہوں۔ پھر ایک بات اور ہے کہ میں اپنی صحت کا بھی بہت خیال رکھتا ہوں۔ لمبی سیر کرتا ہوں۔ سیر کے دوران بہت سی نئی نئی باتیں سوجھتی ہیں۔ سیر سے روز میری بیٹری چارج ہو جاتی ہے جس سے جسمانی توانائی برقرار رہتی ہے۔ کام کرنے کے لیے ذہنی توانائی کے ساتھ جسمانی توانائی بھی ضروری ہے۔ صحت مند جسم اور صحت مند دماغ دونوں ایک دوسرے کا نتیجہ ہوتے ہیں۔ پھر میرے بچے اور دوست احباب، عزیز و اقارب میرے معاملات میں زیادہ مداخلت نہیں کرتے۔ ان سب چیزوں، مثبت انداز نظر اور گھر کے ماحول نے یقیناً میری مدد کی ہے۔

آئندہ کے منصوبوں میں ایک کام تو یہ ہے کہ "تاریخ ادب اردو" کی بقیہ دونوں جلدیں مکمل کر دوں۔ پھر میں فکر کی تشکیلِ جدید پر پاکستان کے حوالے سے کام کرنا چاہتا ہوں تاکہ فکرِ اقبال جہاں تک ہمیں لائی ہے اس موضوع کو اس سے آگے بڑھایا جائے۔ پہلے کچھ نایاب و کم یاب مخطوطات مرتب کرنے کا خیال بھی تھا لیکن اب میں چاہتا ہوں کہ کوئی دوسرا ان پر کام کرے۔ میں "تاریخِ ادبِ اردو" کو مکمل کرنے کے بعد گزشتہ ۵۰ سال کی غزل پر بھی کچھ لکھنا چاہتا ہوں۔ جدید اردو افسانے پر بھی ایک کتاب لکھنا چاہتا ہوں۔ ارادے تو بہت ہیں۔ دعا کیجیے کہ صحت کے ساتھ عمر دراز ہاتھ آئے۔

اردو زبان سے میں ساری عمر وابستہ رہا ہوں اور یہی میرا اوڑھنا بچھونا ہے اور یہی میرے لیے راہِ حیات ہے۔ اس کا فروغ میری زندگی ہے۔ اردو زبان کو اکیسویں صدی میں داخل کرنے کے لیے میں "مقتدرہ" میں بھی دن رات کام میں لگا رہا ہوں اور وقت کی ایک اہم ضرورت یعنی "انگریزی اردو لغت" کا منصوبہ بنا کر اسے مرتب کیا ہے۔ اس میں ۲۵۰ سے زیادہ علوم و فنون کے الفاظ و اصطلاحات شامل ہیں۔ یہ ایک جنرل ڈکشنری ہے جس میں دو لاکھ الفاظ و اندراجات شامل ہیں۔ اس لغت کی اشاعت سے میں اس لیے مطمئن اور خوش ہوں کہ اس سے اردو زبان کے فروغ میں مدد ملے گی۔ مختلف علوم و فنون میں کام

کرنے والوں کو آسانی ہو گی۔ جو شخص بھی، کسی جدید علم پر اردو میں کچھ لکھنا چاہے گا، یہ لغت اس کی مدد کرے گی۔ جب میں نے مقتدرہ قومی زبان کا منصب سنبھالا تھا اور میری یہ خواہش، جو برسوں سے میرے ذہن میں موجود تھی، سامنے آئی تو میں نے انگریزی اردو لغت کا ایک منصوبہ بنایا اور اسے تین سال کے عرصے میں مکمل کرنے کا ہدف مقرر کیا۔ مولوی عبدالحق نے آج سے ۷۰ سال پہلے انجمن ترقی اردو کے لیے یہ کام کیا تھا۔ اب ہمیں اکیسویں صدی کے لیے یہ کام کرنا تھا۔ میں دن رات اسی کام میں لگا رہا اور اس کی وجہ سے میں "تاریخ ادب اردو" کے کام کو آگے نہ بڑھا سکا۔ اتنا میں جانتا ہوں کہ میں نے زندگی میں بہت محنت کی ہے لیکن اتنی کسی منصوبے پر نہیں کی جتنی انگریزی اردو لغت پر ہوئی ہے۔ وہ لوگ جو لغت نویسی کے کام سے واقف ہیں جانتے ہیں کہ یہ کتنا جان جوکھوں کا کام ہوتا ہے۔ آپ نے پوچھا ہے کہ اس پر کل کتنے گھنٹے صرف ہوئے۔ تو میں نے حساب لگایا تھا کہ اگر کام کرنے کے گھنٹوں کو شمار کیا جائے اور ان راتوں کو بھی جن میں یہ کام ہوا تو اس پر کم و بیش دس سال کے برابر عرصہ لگا ہے۔ ویسے یہ کام تقریباً ساڑھے تین سال میں بفضل تعالیٰ پایۂ تکمیل کو پہنچا ہے۔

ڈاکٹر گوہر نوشاہی: آپ کے نزدیک پاکستان میں اردو تحقیق کا مستقبل کیا ہے؟۔

ڈاکٹر جمیل جالبی: میرے نزدیک پاکستان میں اردو تحقیق کا مستقبل روشن ہے اور یہ مزید روشن ہو سکتا ہے اگر ہمارے اساتذہ اپنے طلبہ میں اس ذوق کو پیدا کرنے میں محنت کریں۔ استاد کا پیدا کیا ہوا ذوق طالب علم کے ساتھ ساری عمر رہتا ہے۔ اسی لیے اصل اور بنیادی چیز استاد ہوتا ہے اور استاد کو بھی اپنی ذمہ داری محسوس کرنی چاہیے۔ اگر استاد اس کام کو نہیں کریں گے اور اپنے طلبہ میں ادب اور تحقیق کا ذوق پیدا نہیں کریں گے، خود مطالعے کے عمل کو جاری نہیں رکھیں گے تو پھر تحقیق کی روشنی ماند پڑ جائے گی۔ نوجوان نسل میں بہت سے لوگ تحقیق میں مصروف ہیں جس کی وجہ سے تحقیق کی روشنی پھیل رہی ہے۔ ان میں جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں اکرام چغتائی، ڈاکٹر معین الدین عقیل، ڈاکٹر گوہر نوشاہی، ڈاکٹر تبسم کاشمیری، ڈاکٹر خواجہ محمد زکریا، ڈاکٹر اے بی اشرف، ڈاکٹر ریاض مجید، ڈاکٹر سلطانہ بخش، ڈاکٹر صفیہ تمنائی، ڈاکٹر نجم الاسلام، ڈاکٹر صدیق جاوید، ڈاکٹر معین الرحمٰن، ڈاکٹر رفیع الدین ہاشمی، ڈاکٹر تحسین فراقی، ڈاکٹر سہیل احمد خان، ڈاکٹر شفیق احمد، ڈاکٹر عطش درانی، ڈاکٹر انوار احمد وغیرہ کے نام شامل ہیں۔

ڈاکٹر گوہر نوشاہی: اردو تحقیق کو آگے بڑھانے کے لیے ہمیں کیا کرنا چاہیے؟۔

ڈاکٹر جمیل جالبی: اردو تحقیق کو آگے بڑھانے کے لیے پہلی بات تو وہی کرنا چاہیے جس کا ذکر میں نے پہلے کیا ہے کہ استادوں کو اپنا کردار، پوری طرح ذمہ داری کے ساتھ، ادا کرنا چاہیے۔ طلبہ میں ذوق مطالعہ اور ذوق ادب پیدا کرنا چاہیے۔ یہ کام صرف استاد ہی کر سکتا ہے۔ اردو تحقیق کو آگے بڑھانے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ باقاعدگی سے معیاری مجلے شائع ہوں جن کے مدیر خود تحقیق کا گہرا ذوق رکھتے ہوں۔ تحقیق کو آگے بڑھانے کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ مختلف لائبریریوں کی وضاحتی فہرستیں شائع کی جائیں نیز وہ مواد اور مخطوطات جو ملک سے باہر ساری دنیا میں پھیلا ہوا ہے ان کی مائیکرو فلمیں اور عکسی نقول حاصل کرکے مختلف جامعات اور مختلف اداروں میں محفوظ کی جائیں اور ان کی نہ صرف تشہیر کی جائے بلکہ کام کرنے والوں کو، ان کو استعمال کرنے کی آسانیاں بھی میسر ہوں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ مختلف جدید و قدیم موضوعات کے لیے سیمینار منعقد کیے جائیں تاکہ ان سیمیناروں کے ذریعے طلبہ کی تحقیق کے لیے مختلف موضوعات سامنے آسکیں۔ ان سیمیناروں سے سب سے بڑا فائدہ یہ ہوگا کہ اردو زبان و ادب کے مختلف موضوعات متعین ہو سکیں گے اور جامعات کے شعبۂ اردو ان کاموں کو آگے بڑھانے میں بنیادی کردار ادا کر سکیں گے۔ اس سے وہ کمی بھی پوری ہو جائے گی جسے ہم مسلسل محسوس کرتے رہے ہیں۔ مجلس ترقی ادب نے جو کلاسیکل ادب شائع کیا تھا، اس سے اردو کے فروغ اور تحقیق میں مدد ملی ہے اور یہ سلسلہ جاری رہنا چاہیے۔ انجمن ترقی اردو کو بھی اس کام کی طرف پوری توجہ دینی چاہیے۔ اگر اس طرح تحقیق اور اس کے موضوعات کی منصوبہ بندی کی جائے تو میں یقین کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ آئندہ ۲۰ سال میں اردو ادب میں متعدد بیش بہا کارہائے نمایاں سامنے آجائیں گے اور اردو زبان مزید ثروت مند ہو جائے گی۔

۱۹۹۲ء

دکنی اور گجراتی ادب

تعارف

گجراتی ادب
دکنی ادب
موضوعات و اصناف کے اعتبار سے دکنی ادب کا جائزہ
دکنی نثر

دکنی اور گجراتی ادب

دنیا کی ہر زبان میں لسانی عمل اور ادب کی تخلیق کے درمیان وقت کا ایک طویل فاصلہ ہوتا ہے۔ بولی صدیوں میں جا کر زبان بنتی، اپنی شکل بناتی اور خد وخال اُجاگر کرتی ہے۔ لسانی ارتقا کی تاریخ جب ایک ایسی منزل پر پہنچ جاتی ہے جہاں محسوس کرنے والا انسان، سوچنے والا ذہن اور اپنے مافی الضمیر کو دوسروں تک پہنچانے والے افراد اس زبان میں اپنی صلاحیتوں کے اظہار کی سہولت پاتے ہیں تو ادب کی تخلیق اپنا سر نکالتی ہے۔ اردو زبان و ادب کے ساتھ بھی دنیا کی دوسری زبانوں کی طرح یہی عمل ہوا۔

مسلمانوں کے آنے سے بہت پہلے تقریباً ۷۰۰ء اور ۱۰۰۰ء کے درمیان مغربی اپ بھرنش (جسے شور سینی اپ بھرنش بھی کہتے ہیں) ایک ایسی زبان کے روپ میں ابھری جس کی حیثیت ہند آریائی زبانوں میں لنگوا فریکا کی تھی اور علاقائی و مقامی بولیوں کے ساتھ ساتھ عالم طور پر بولی اور سمجھی جا رہی تھی۔ یہ زبان اس زمانے میں بنگال سے پنجاب اور سندھ تک، کشمیر، نیپال سے مہاراشٹر تک کی ساری علاقائی زبانوں سے قریب ترین تھی⊙ لیکن ۱۰۰۰ء اور ۱۲۰۰ کے درمیان برصغیر کے سیاسی انتشار، مختلف مذاہب اور چھوٹے بڑے فرقوں کے تصادم کی وجہ سے اپ بھرنش کا عمل دخل کمزور پڑنے لگا اور ہند آریائی بولیاں ابھرنے لگیں۔ شور سینی اپ بھرنش کا حلقۂ اثر اب بھی پنجاب، گجرات، راجستھان اور مغربی یو۔پی میں قائم تھا۔⊙ یہ صورت حال تھی کہ مسلمان فاتح ہندوستان کی سرزمین میں داخل ہوئے اور عدل و مساوات کے تصورات، معاشی و معاشرتی انصاف کی اقدار اور نئے سیاسی استحکام کے ذریعہ برصغیر کی دم توڑتی، بلکتی پیاسی تہذیب کی وہ ضروریات پوری کیں جن کی اس تہذیب کو شدید ضرورت تھی۔ ان اثرات کا نتیجہ یہ ہوا کہ "ہندو تمدن کی روح اور ہندو ذہن بھی تبدیل ہو گیا، مسلمانوں نے زندگی کے ہر شعبے کو متاثر کیا اور اسی کے ساتھ ایک نیا لسانی امتزاج بھی شروع ہوا۔⊙ یہ عمل عین اس وقت ہوا جب خود یہاں کی تہذیب کو اس کی ضرورت تھی۔ اسی صورت حال کے پیش نظر ڈاکٹر چٹر جی نے لکھا ہے کہ "اگر ہندوستان پر مسلم قبضہ نہ

ہوتا تو بھی لسانی تبدیلیاں رونما ہوتیں اور ایک نیا لسانی دور شروع ہو کر رہتا لیکن نئی ہند آریائی زبانوں کی پیدائش اور ان کے اندر ادب کی تخلیق اتنی جلدی نہ ہوتی اگر مسلمانوں کے زیر اثر ایک نئے تہذیبی دور کا آغاز نہ ہوتا۔(۴) فتوحات کے ساتھ ہی مسلمانوں نے سیاسی، انتظامی و معاشرتی ضرورت کے پیش نظر، برصغیر کی بولیوں میں سے اس بولی کو اپنا لیا جس کا حلقۂ اثر بہت وسیع اور بڑی حد تک پورے علاقے میں پھیلا ہوا تھا۔ حافظ محمود شیرانی کا بھی یہی خیال ہے کہ "مسلمان اقوام نے ہندوستان میں اپنے لیے ایک زبان مخصوص کر لی اور جوں جوں ان کے مقبوضات، فتوحات کے ذریعے سے، وسیع تر ہوتے جاتے تھے یہ زبان بھی ان کے ساتھ ساتھ ہندوستان کے مشرقی و مغربی اور شمال و جنوب میں پھیلتی جاتی تھی۔(۵) یہ عمل ہمیشہ سے ان فاتحین کا رہا ہے جو ایک مختلف زبان بولتے کسی ایسی سرزمین میں داخل ہوتے ہیں جہاں مختلف علاقوں میں مختلف بولیاں بولی جا رہی ہوں مثلاً "عربوں نے جب ایران فتح کیا تو سیاسی اور سرکاری اغراض کے لیے ایران کی مختلف زبانوں سے ایک زبان کو چن لیا۔ یہ زبان مشرقی ایران میں بولی جاتی تھی(۶) یہی عمل مسلمانوں نے برصغیر میں کیا اور اس عام طور پر بولی اور سمجھی جانے والی زبان میں، اپنے خیالات و نظام فکر کو ظاہر کرنے والے الفاظ اور اپنی قوت اور صلاحیت کا خون شامل کر کے اس قابل بنا دیا کہ بدلے ہوئے تہذیبی ماحول میں اس کے ذریعہ سیاسی، انتظامی اور معاشرتی ضروریات پوری ہو سکیں۔ زبان کا بیج جاندار تھا، زمین زرخیز تھی، نئے کلچر کی کھاد نے ایسا اثر کیا کہ تیزی سے کونپلیں پھوٹنے لگیں اور دیکھتے ہی دیکھتے یہ ایک تناور درخت بن گیا۔ جیسے ہی وہ معاشرتی عمل، جو مسلمانوں کے آنے سے پہلے برصغیر میں مردہ ہو چکا تھا، مسلمانوں کی نئی تہذیبی قوتوں کے ساتھ تیز ہوا اور ایک علاقے کو دوسرے علاقے کی ضرورت پھر سے محسوس ہونے لگی، یہ زبان بین الاقوامی اور ہر طبقے کے درمیان رابطہ کی زبان کی حیثیت سے پھر پھیلنے لگی۔ یہی تہذیبی، معاشرتی و سیاسی عوامل اسے شمال سے گجرات اور دکن تک پھیلنے میں مدد و معاون ہوئے اور مختلف بولیوں کے ان علاقوں میں ضرورت کے تحت اس کے ایسے بھاگ پھرے کہ یہ واحد بین الاقوامی زبان بن کر پھولنے پھلنے لگی اور جلد ہی تخلیقِ ادب کی زبان بن گئی۔

اس بات کا اعادہ پھر کرتے چلیں کہ یہ شمال کی زبان تھی اور مسلمانوں کی فتوحات کے ذریعے گجرات و دکن پہنچی تھی۔ یہ ممکن نہیں کہ شمال میں ادب تخلیق نہ ہوا ہو لیکن شمال

میں فارسی کا دور دورہ تھا اور سرکار دربار کی سرپرستی صرف فارسی کو حاصل تھی۔ اس لیے شمال کی ادبی کاوشیں دستِ بُردِ زمانہ ہو گئیں۔ یہ تاریخ کی ستم ظریفی ہے کہ عام طور پر انھی شعرا کے نام ہم تک پہنچے ہیں، جو یا تو دربار شاہی سے وابستہ تھے یا پھر کسی سلسلۂ تصوف کے نامور بزرگ یا خلیفہ تھے اور ان لوگوں نے اپنے خیالات کا اظہار بیشتر فارسی ہی میں کیا تھا۔ مسعود سعد سلمان کا ہندی دیوان اور امیر خسرو کا ہندی کلام ضائع ہو گیا لیکن فارسی کلام صدیوں کی سردی گرمی سہتا ہم تک پہنچ گیا ہے۔ جب ادبی علمی سطح پر کسی زبان کو اہمیت نہ دی جائے تو اس زبان کی کاوشیں غیر اہم ہو کر ضائع ہو جاتی ہیں۔ سیاسی، معاشرتی و انتظامی ضرورت کے باوجود علمی و ادبی سطح پر شمال میں اردو کو وہ اہمیت و حیثیت حاصل نہ ہو سکی جو دربار سرکار اور صوفیائے کرام کی سرپرستی کی وجہ سے اسے بہت جلد دکن و گجرات میں حاصل ہو گئی۔

شمال ہند کے مقابلے میں گجرات و دکن میں اردو کے ادبی فروغ کے اسباب دلچسپ ہیں۔ آئیے انہیں تاریخ کے صفحات میں تلاش کریں:

۱۔ یوں تو گجرات پر ۱۰۲۴ء/۴۱۵ھ میں سلطان محمود غزنوی نے، ۱۱۷۶ء/۵۷۲ھ میں سلطان معزالدین محمد بن سام غوری نے اور ۱۱۹۵ء/ ۵۹۲ھ میں، ہندوستان کے سب سے پہلے مسلمان بادشاہ قطب الدین ایبک نے حملہ کیا لیکن سب سے اہم حملہ آور جس نے یہاں کی تہذیب و تمدن، زبان اور معاشرت کو شدت سے متاثر کیا، علاء الدین خلجی تھا، جس نے ۱۲۹۶ء/ ۶۹۶ھ میں گجرات پر حملہ کر کے اسے اپنی سلطنت میں شامل کر لیا اور اس کے بعد ۱۳۱۰ء/ ۷۱۰ھ تک سارے مالوہ و دکن کو فتح کر کے اپنے قلمرو میں شامل کر لیا۔ یہ علاقے دلی سے دور پڑتے تھے اس لیے علاء الدین خلجی نے ان مفتوحہ علاقوں کے انتظام کو بہتر اور مؤثر بنانے کے لیے گجرات سے لے کر دکن تک کے سارے علاقے کو سو سو موضعات میں تقسیم کر کے انتظامی حلقے بنا دیے۔ ہر حلقہ پر ایک ترک افسر، جو شمال سے بھیجا گیا تھا، مقرر کیا۔ یہ ترک افسر، جو "امیر صدہ" کہلاتا تھا، مالگزاری وصول کرنے کے علاوہ قیامِ امن، انتظام اور مرکزی حکومت کی فوجی ضروریات پوری کرنے کا بھی ذمہ دار تھا۔ اس انتظامی ضرورت کے تحت بے شمار ترک خاندان اپنے متوسلین کے ساتھ گجرات، مالوہ اور دکن کے طول و عرض میں آباد ہو گئے اور امیرانِ صدہ ان حلقوں کے حقیقی حکمران تھے۔ ابھی تیس بتیس سال ہی کا

عرصہ گزرا تھا کہ یہ نظام پورے طور پر قائم ہو گیا اور یہ ترک خاندان اور ان کے متوسلین ان علاقوں میں اس طرح بس گئے کہ دکن و گجرات ان کا وطن ثانی بن گیا۔ اب اس صورت حال کا اندازہ کیجیے کہ شمال ہند سے آنے والے یہ "حکمران خاندان" جب گجرات سے دکن تک کے سارے علاقوں میں اپنے متوسلین کے ساتھ آباد ہوئے ہوں گے تو تہذیبی و لسانی سطح پر یہاں کیا کیا تبدیلیاں آئی ہوں گی؟ یہ لوگ ترک نژاد ضرور تھے لیکن خود ان کو شمالی ہند میں پنجاب سے لے کر دہلی تک رہتے ہوئے برسوں گزر چکے تھے۔ یہ لوگ شمالی ہند سے اپنے ساتھ وہ زبان لے کر آئے تھے جو بازار ہاٹ میں بولی جاتی تھی اور جس کے ذریعے یہ امور زندگی طے کرتے تھے۔ امیران صدہ کے اپنے اپنے حلقوں کی زبان اس زبان سے مختلف تھی جو وہ اپنے ساتھ لائے تھے۔ وہ نہ ان علاقوں کی زبان بول سکتے تھے اور نہ ترکی فارسی کے ذریعے معاشرتی سطح پر لین دین کر سکتے تھے۔ اس لیے انھوں نے اپنے ساتھ لائی ہوئی زبان میں یہاں کی مقامی زبانوں اور فارسی، عربی، ترکی کے الفاظ شامل کر کے اپنے مافی الضمیر کو ادا کرنے کا عمل کیا اور اس زبان کو، سیاسی و معاشرتی تقاضوں کے تحت نئے ماحول میں قابل قبول بنا دیا۔ یہ بات واضح رہے کہ جب کوئی معاشرہ کسی دوسری زبان کے الفاظ قبول کرتا ہے تو وہ غیر شعوری طور پر ان خیالات کو قبول کرنے پر دل سے آمادگی کا اظہار کرتا ہے جو ان لفظوں کے اندر موجزن ہیں۔ اس تہذیبی و لسانی عمل نے ایک طرف ان علاقوں کی معاشرت و تہذیب میں بنیادی تبدیلیاں کیں اور دوسری طرف قدیم اردو کو معاشرے کی عام ضرورت کی زبان بنا دیا۔

اسی نظام کو بغیر کسی تبدیلی کے محمد تغلق نے باقی رکھا بلکہ مضبوط تر بنانے کے لیے نئے احکامات جاری کیے۔ اس نظام کی وجہ سے ایک طرف شمال کے لیے دکن و گجرات کے راستے کھلے رہے۔ تجارت، لین دین، آنا جانا اور دوسرے معاشرتی امور مضبوط تر ہوتے رہے اور اسی کے ساتھ اردو زبان کا حلقۂ اثر بڑھتا چلا گیا اور یہ زبان ان علاقوں میں "بین الاقوامی" زبان کی حیثیت سے پھولتی پھلتی رہی اور جب بول چال کی زبان سے ادبی سطح پر آئی اور شاعروں اور صوفیوں نے اسے اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا تو گجرات میں اس کے ادبی روپ کو "گجری" کا نام دیا گیا اور دکن میں یہ "دکنی" کہلائی۔

۲۔ محمد تغلق بادشاہ بن کر سلطنتِ دہلی پر متمکن ہوا تو اس جدت پسند بادشاہ نے دکن، گجرات

اور مالوہ وغیرہ پر زیادہ بہتر طریقہ پر حکومت کرنے کے لیے یہ فیصلہ کیا کہ دہلی کے بجائے دولت آباد کو پایۂ تخت بنایا جائے۔ چنانچہ اس نے ۱۳۲۷ء میں فرمان جاری کیا کہ عمائدِ حکومت، افسران اور متعلقین دولت آباد ہجرت کر جائیں۔ یہ ہجرت تاریخ کا ایک حیرت انگیز واقعہ ہے۔ دہلی کی آبادی کے ایک بہت اہم حصے کے دولت آباد پہنچنے کے عمل نے شمالی ہند کی تہذیب اور زبان کے اثرات کو تیز تر کر دیا اور امیرانِ صدہ کے نظام کے زیرِ اثر، جو زمین پہلے سے حد درجہ ہموار ہو چکی تھی، اس میں نئی کھاد ڈال کر اسے انتہائی زرخیز بنا دیا۔

۳۔ سونے پر سہاگا یہ ہوا کہ محمد تغلق کے آخری زمانۂ حکومت میں دکن میں امیرانِ صدہ نے بغاوت کر دی اور ایک امیر کو ۱۳۴۷ء میں سلطان بنا دیا اور اس طرح بہمنی سلطنت وجود میں آ گئی۔ اب دکن کی سلطنت شمال سے آئے ہوئے ان ترک خاندانوں کے ہاتھ میں آ گئی تھی جو خود کو "دکنی" کہنے پر فخر محسوس کرتے تھے۔ "دکنی" ان کی زبان تھی جس پر انھوں نے دکنی قومیت اور کلچر کی بنیاد رکھی تھی۔ بہمنی سلطنت چونکہ شمال سے کٹ کر وجود میں آئی تھی اس لیے ان حکمرانوں نے شمال کے نئے حملے سے بچنے اور اپنی مدافعت کے لیے ان دیسی عناصر کی حوصلہ افزائی کی جو خالصتاً دکن کی سرزمین میں پلے پھولے تھے تاکہ ایک طرف اہلِ دکن اس نئی حکومت میں اپنائیت کی خوشبو محسوس کر سکیں اور ساتھ ساتھ یہاں کی تہذیب شمال کی تہذیب سے اتنی مختلف ہو جائے کہ شمال کے حملے کی مدافعت کر سکے۔ بہمنی سلطنت کی زبان، جیسا کہ خافی خان کے بیان سے بالواسطہ معلوم ہوتا ہے، ہندوی تھی۔[۵]

۴۔ اس احساسِ مدافعت کا اثر یہ ہوا کہ بہمنی سلطنت کے وجود میں آتے ہی ایک طویل عرصہ کے لیے دکن کے دروازے شمالی ہند پر بند ہو گئے لیکن گجرات علاء الدین خلجی سے لے کر اب تک کم و بیش سلطنت دہلی کا حصہ رہا تھا۔ محمد تغلق کے بعد مرکز کے کمزور ہو جانے کی وجہ سے یہاں کے صوبیدار تقریباً خود مختار ضرور ہو گئے تھے لیکن اب تک اپنی آزادی کا اعلان نہیں کر پائے تھے۔ اس لیے گجرات سے شمالی ہند کے معاملات ابھی تک باقی تھے کہ ۱۳۹۷ء/۸۰۰ھ میں یہ خبر سارے ہندوستان میں آگ کی طرح پھیل گئی کہ امیر تیمور لشکرِ جرار کے ساتھ ہندوستان کی طرف بڑھ رہا ہے۔ یہ خبر سن کر تغلق فرمانروا ناصر الدین محمود دہلی چھوڑ کر گجرات آ گیا اور وہاں سے مالوہ چلا گیا۔ جب بادشاہ ہی تخت چھوڑ کر بھاگ جائے تو

رعایا کے پیر کہاں جمتے۔ پنجاب، دہلی اور سارے شمالی ہندوستان میں بھگدڑ مچ گئی۔ امیر تیمور نے پنجاب سے لے کر دہلی تک اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ شمالی ہند والوں کے لیے چونکہ دکن کے دروازے بند تھے اس لیے "خلق کثیر" نے گجرات کا رخ کیا۔ گجرات کے معاشی اور سیاسی حالات بہتر تھے۔ شمالی ہند والوں کے لیے اس وقت گجرات کی حیثیت ایک جزیرے کی سی تھی۔ "مراۃ احمدی" سے اس صورت حال کی تصدیق ان الفاظ میں ہوتی ہے:

"ہمدریں اثنا خبر رسید کہ حضرت صاحبقران امیر تیمور گورگان در نواحی دہلی نزول اجلال فرمودند و فتور عظیم آن دیار راہ یافت و خلق کثیر ازاں حادثہ گریختہ بگجرات آمد۔ مقارن ایں حال سلطان ناصرالدین محمود شاہ از دہلی فرار نمودہ بگجرات رسید و از آنجا مایوس شدہ بسمت مالوہ رفت۔" (۹)

۴۔ ۸۰۴ھ/۱۴۰۱ء میں امیر تیمور کے نئے حملے کی خبر ہندوستاں میں پھر گشت کرنے لگی اور اس خوف سے شمالی ہند سے گجرات کی طرف اور پھر گجرات سے دکن کی طرف ہجرت کا نیا سلسلہ شروع ہو گیا۔ اس بار سارے دوسرے اسباب کے ساتھ، ہجرت کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ حملے کی خبر سن کر فیروز شاہ بہمنی نے امیر تیمور کو سفارت بھجوائی۔ (۹) امیر تیمور نے نہ صرف فیروز شاہ کو تحفے تحائف بھجوائے بلکہ ایک تحریری فرمان کے ذریعے دکن، گجرات اور مالوہ کے علاقے فیروز شاہ کو عطا کیے۔ لوگوں نے یہ سوچ کر کہ یہ علاقے چونکہ امیر تیمور نے فیروز شاہ کو عطا کر دیے ہیں اس لیے یہ حملے سے محفوظ رہیں گے، انہیں علاقوں کی طرف ہجرت کی۔

۵۔ جب سلطنت دہلی کمزور ہو گئی تو ناظم گجرات ظفر خان نے بھی خود مختاری کا اعلان کر دیا اور اپنی بادشاہت کو عظمت کا رنگ دینے کے لیے اہل علم، ارباب ہنر اور مشائخ دین کی سرپرستی شروع کی۔ اس سرپرستی کی خبر سن کر جیسا کہ "مراۃ احمدی" سے پتا چلتا ہے،

"بتدریج مردم آفاقی از شہر و دیار از سادات عظام و مشائخ کرام و علماء ذوی الاحترام و شرفاء و نجباء و اقوام مختلفہ و فرق متفرقہ عرب و عجم روم و شام و اہل حرفۂ ہند دو تجارت پیشگان بخاری و براری" گجرات آنے لگے۔ (۱۰)

غرض کہ ان واقعات نے دکن اور گجرات میں اردو زبان کے پھولنے پھلنے اور بڑھنے پھیلنے کے لیے فضا ایسی سازگار بنا دی کہ یہ زبان ان سارے علاقوں کی مشترک بین الاقوامی

زبان بن کر تیزی سے ترقی کرنے لگی۔ صوفیائے کرام اسی زبان کو تبلیغ دین و اخلاق کے لیے استعمال کرنے لگے۔ قوالی، موسیقی، شاعری، پند و نصائح، درس اخلاق، عام معاملات زندگی اور دربار سرکار کے مختلف طبقوں کے درمیان یہی زبان وسیلۂ اظہار تھی۔ شمال میں فارسی کی سرپرستی ہو رہی تھی اور یہ زبان صرف بول چال کی عام زبان کی حیثیت میں زندہ تھی لیکن گجرات و دکن میں اسے غیر معمولی اہمیت دی جا رہی تھی۔ ان علاقوں میں اردو زبان کی ترقی اور ادبی فروغ کے اسباب کو اجمالاً یوں بیان کیا جا سکتا ہے کہ:

۱۔ دکن اور گجرات کی سلطنتیں شمال سے کٹ کر وجود میں آئی تھیں اور اپنے وجود کی بقا کے لیے ایسے کلچر کی تعمیر کرنا چاہتی تھیں جو یہاں کی ساری آبادی کے لیے مشترک حیثیت رکھتا ہو اور جس میں ہر طبقہ اپنائیت کی بو محسوس کر سکے تاکہ شمال کے حملوں کے خلاف ایک دیوار مدافعت کھڑی کی جا سکے۔

۲۔ نیا حکمران طبقہ جو اب دکنی اور گجراتی کہلاتا تھا، شمال ہی سے آیا تھا اور اس میں مختلف زبانیں بولنے والے لوگ شامل تھے۔ ان سب کے لیے اپنی اور مقامی زبانوں کے مقابلے میں اردو زبان میں بات کرنا آسان تھا۔ اس لیے قدرتی طور پر وہ اسی زبان کی سرپرستی کر رہا تھا۔

۳۔ دکن اور گجرات کے ان مختلف زبانوں کے علاقوں میں اردو زبان کی حیثیت مشترک بین الاقوامی زبان کی تھی اور آبادی کے مختلف عناصر کے درمیان اس کو استعمال کیے بغیر کوئی چارہ نہیں تھا۔ یہ ضرورت کی زبان تھی اور ضرورت بن کر استعمال میں آ رہی تھی۔

۴۔ مسلمانوں کا ترقی پذیر نظام خیال، اس کی قوت عمل اور فکری توانائی اس زبان میں شامل ہو چکی تھی اس لیے یہ زبان ایک ترقی پذیر زبان بن کر ہر زبان کے الفاظ، زندہ زبان کی طرح، اپنے اندر تیزی سے جذب کر کے ان علاقوں کی زبانوں سے قریب تر ہو گئی تھی۔

۵۔ ان علاقوں میں صوفیائے کرام کے اثرات نے اس زبان کو پھیلانے، عام کرنے میں بہت مدد دی اور اسے اپنے مخصوص صوفیانہ و مذہبی خیالات کا ذریعۂ اظہار بنا کر ادبی سطح پر لانے میں ایک اہم کردار ادا کیا۔

۶۔ دکن اور گجرات میں شمال کے خلاف تہذیبی قلعہ بندی کی وجہ سے اردو زبان کو بہت جلد دربار سرکار کی سرپرستی بھی حاصل ہو گئی اسی لیے بمقابلہ شمال کے یہاں اس کی اہمیت بہت زیادہ ہو گئی۔ اگرچہ گجرات میں سرکاری اور دفتری زبان فارسی ہی تھی لیکن دوسرے

درجے پر اردو کو جو اہمیت حاصل تھی وہ اسے شمال میں حاصل نہ تھی۔ چنانچہ سرپرستی کے سورج نے اس میں روشنی، حرارت اور نئی زندگی پیدا کر کے اسے سر پر بٹھا لیا۔

گجراتی ادب

جب گوجر قوم ہندوستان فتح کر کے آبو ہوتی ہوئی اس ملک میں آئی تو انہوں نے اپنے جنوبی مقبوضات کے تین حصے کیے۔ سب سے بڑے حصے کا نام مہاراشٹر، دوسرے کا گوجر راشٹر اور تیسرے کا سوراشٹر رکھا۔ ہندوستان کے ترک فاتحوں نے گوجر راشٹر سے گجرات بنا دیا۔ برصغیر کے مغرب اور مکران و سندھ کے نیچے، خلیج کچھ سے ملحق، یہ علاقہ آج بھی ترک فاتحوں کے دیے ہوئے اسی نام "گجرات" سے موسوم ہے۔ (۱۱)

مسلمانوں کی فتوحات اور ان اسباب کے پیش نظر، جن کا ذکر ہم پہلے کر چکے ہیں، دیکھتے ہی دیکھتے گجرات میں اردو زبان اس طرح جم گئی کہ آٹھویں صدی ہجری یعنی چودھویں صدی عیسوی ہی میں ادبی روایت کی داغ بیل پڑ گئی۔ صوفیائے کرام نے اسے اپنے جذبات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ خانقاہوں میں قوالیاں اسی زبان میں ہوتی تھیں۔ "جمعات شاہیہ" میں اس کا ذکر ان الفاظ میں ملتا ہے:

> "دریں اثنا بر دربار قوالان رسیدند و بزبان ہندی نقشے کہ مشتمل بر نعت حضرت مقدسہ سید عالم ﷺ بود آغاز کردند۔ حضرت شاہیہ باستماع آن خوش وقت شدند و درود فرستاد۔" (۱۲)

نویں صدی ہجری یعنی پندرہویں صدی عیسوی کا ایک لغت "بحر الفضائل" جو تقریباً ۸۳۷ھ/۱۴۳۳ء کی تصنیف ہے اور جس کا مصنف فضل الدین بلخی، احمد آباد کے ایک قصبے کرمی کا رہنے والا تھا، "باب چہار دہم" میں ان ہندوی الفاظ کو جمع کر دیتا ہے جو فارسی شاعری میں استعمال کیے جا سکتے تھے۔ اس باب کا عنوان "در الفاظ ہندوی کہ در نظم بکار آید" قائم کیا گیا ہے۔ لغت کے مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ فضل الدین بلخی نے لغت مرتب کرتے وقت ہندوستانی علوم و فنون، اصطلاحات اور چیزوں کے مخصوص و مُروّج ناموں کو ذہن میں رکھا ہے۔ ان میں سے اکثر آج بھی اردو زبان میں مستعمل ہیں۔ حافظ محمود شیرانی نے لکھا کہ "بلخی نے ڈھائی سو سے زیادہ ہندی الفاظ فارسی و عربی الفاظ کی تشریح کی غرض سے اپنی

تالیف میں داخل کیے ہیں۔ ان میں نصف سے زائد ایسے ہیں جو آج بھی اردو میں بغیر کسی تغیر و تبدل کے بعینہٖ رائج ہیں جس سے صاف واضح ہو جاتا ہے کہ اردو زبان ہمارے مزعومہ نظریے کے برخلاف مغلیہ عہد سے بہت قدیم ہے۔(۳) "بحرالفضائل" سے چند الفاظ یہاں لکھے جاتے ہیں جو آج بھی رائج ہیں:۔

جنبھائی (جماہی)، پالک (ترپھلا)، گھرگھٹ (گرگٹ) کنوار، چونہ، برہنہ، جلاہہ، چکنا چور، کوڑھ (کوڑھ)، دشنانگی، سانڈ، جنبرو (گھونگرو)، اکھروٹ (اخروٹ)، سوور (سور)، تانبہ، گدگدی، دھواں، گوبھن، جوک، سیدھی، ستو، ستری (ستلی) چیل، چونڑ، پھرکی، لٹو، صفیل (فصیل)، سنداسی (سنڈاسی)، بادر (باندر)، گونگہ (گھونگا)، کرچھن، پھول، کوٹھی، پھپھوندری، ڈھونگ وغیرہ۔(۴)

یہ لغت جغرافیہ، ہیئت، موسیقی اور عروض کی بابت معلومات بہم پہنچاتی ہے۔ اس میں اردو اس کا ایک شعر بھی ملتا ہے جس سے اس بات کا مزید ثبوت ملتا ہے کہ یہی وہ زبان تھی جو مسلمانوں کے ساتھ سارے ہندوستان میں پھیل کر اتنی عام ہو چکی تھی کہ ایک طرف اس کے الفاظ فارسی و عربی لغات میں معنی کی وضاحت کے لیے استعمال ہونے لگے تھے جو دوسری طرف خیالات و احساسات کی ترجمانی کرنے لگے تھے۔ یہ زبان جو اس شعر میں ملتی ہے، اپنے ارتقا کے صرف سو دو سو سال طے نہیں کرتی بلکہ اس سے بھی قدیم ہونے اور مختلف منزلوں سے گزرنے کا پتا دیتی ہے:

دیکھ پیکھ پیو پر گھر جاوے

نس نس نیتو نیند نہ آوے

نویں صدی اور دسویں صدی ہجری یعنی پندرھویں اور سولہویں صدی عیسوی میں اس زبان کا رواج اتنا عام ہو گیا کہ مسجدوں پر، پتھر اور مزاروں پر کتبے اسی زبان میں لگائے جانے لگے تھے۔ رائے کھیڑ، احمد آباد کی مسجد میں یہ پتھر(۵) آج بھی موجود ہے:

تاریخ مسیت کی ہوئی سو یوں مشہور

مسجد جامع کے بیچ ڈٹھایا بے نور

شولاپور کے ایک کتبہ پر یہ الفاظ ملتے ہیں:

اللہ نگہبان تو جی ہر دو جہان

ہر دم کلمہ کھو بابا جی صابطہ خان

صابطہ خان کا سال وفات ۱۵۹۰ء/۹۹۹ھ ہے۔[۱۶]

یہی وہ زبانِ گجرات ہے جس میں قوالیاں ہو رہی ہیں۔ صوفیائے کرام طالبوں کی ہدایت کر رہے ہیں۔ مسجدوں پر، پتھر اور مزاروں پر کتبے لگائے جا رہے ہیں اور جسے "جمعاتِ شاہیہ" میں "ہندی" اور "بحر الفضائل" میں "ہندوی" کے نام سے موسوم کیا جارہا ہے۔

آٹھویں، نویں اور دسویں صدی ہجری یعنی چودھویں، پندرہویں اور سولھویں صدی عیسوی میں تصوّف شاعری کا خاص بلکہ واحد موضوع ہے۔ گجرات میں تصوّف نے جس جس طرح اپنا رنگ جما کر انسانوں کے دلوں پر حکمرانی کی اس کی نوعیت شمالی ہندوستان کے صوبوں سے مختلف تھی۔ یہاں اسلامی تصورات نے ہندوستانی اثرات سے مل کر ایسا روپ دھارا جس نے ایک طرف ان نو مسلموں کو، جو قدیم ہندو روایت میں پلے بڑھے تھے، اپنائیت کا احساس دلایا اور دوسری طرف اسلامی عقیدے نے ان کی کایا پلٹ بھی کر دی۔ اتنے گہرے ہندوستانی اثرات کے ساتھ تصوف کا یہ رنگ ہمیں کہیں اور نظر نہیں آتا۔ اس دور کی اردو شاعری کا تعلق موسیقی سے گہرا اور براہِ راست ہے اور شاعری گا کر سننے سنانے کے لیے مخصوص راگ راگنیوں کے مطابق لکھی جارہی ہے۔ اس شاعری میں خدا اور اس کے نبی کا ذکر بھی ہے اور کرشن اوتار کا بھی۔ وحدت الوجود اور تصوف کے دوسرے نکات بھی ہندی اسطور کے ذریعے بیان کیے جا رہے ہیں۔ عشق و محبت کے اظہار اور بھگتی کال کا اثر واضح ہے۔ گجری شاعری کے بحریں، اوزان اور اصناف بھی ہندوستانی ہیں۔ ان پر فارسی کا اثر اتنا بھی نہیں ملتا کہ فارسی اصناف شاعری، ضمیمیات و رمزیات کی مقبولیت و رواج کا احساس بھی ہو سکے۔ گجری شاعری کو دیکھ کر یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ یہاں ایک نیا مذہب نئے روپ میں ڈھل رہا ہے اور ایک ایسا ڈھانچا تیار ہو رہا ہے جس میں نو مسلم عوام ایک کشش، ایک دل کشی و جاذبیت محسوس کر سکیں۔ اس شاعری میں نئے عقیدے کی مرکزیت بھی ہے اور ہندی اسطوری روایت کی واضح جھلک بھی۔

اصناف سخن میں جکری اور دوہرے سب سے مقبول صنف شاعری ہیں۔ "جکری"، "ذکری" کا گجری روپ ہے۔ جکریوں میں ذکر خدا، ذکرِ رسول ﷺ، ذکر پیر و مرشد، ذکرِ

تجرباتِ باطنی وارداتِ روحانی کو ایسے ہندی اوزان و بحور اور عام فہم الفاظ میں پیش کیا جاتا تھا کہ انہیں گایا بھی جا سکے اور ہندوستانی سازوں پر بجایا بھی جا سکے۔ اس میں عشق و محبت کے جذبات کا بھی اظہار کیا جاتا تھا اور ساتھ ساتھ ایسے ناصحانہ مضامین کا بھی جن سے مریدوں اور طالبوں کی ہدایت ہو سکے۔ "خزائن رحمت اللہ" (۱۰) کے نام سے شیخ باجن (۸۸۸ھ-۱۳۰۶۔۱۵۰۶/ ۷۹۰ھ- ۹۱۲ھ) کی ایک تصنیف یادگار ہے، جس میں حضرت نے اپنے پیر و مرشد شیخ رحمت اللہ کے ملفوظات و اقوام جمع کیے ہیں۔ کتاب فارسی میں ہے لیکن جابجا باجن نے اپنے اردو اشعار بھی دیے ہیں۔ ایک باب میں جسے "خزنہ ہفتم" کا عنوان دیا گیا ہے، شیخ باجن نے اپنے اشعار، جکریاں اور دوہے بھی دیے ہیں۔ ان اشعار کی زبان نویں صدی ہجری یعنی پندرہویں صدی عیسوی کی زبان ہے اور ان میں اسلامی روح اور ہندی اثرات مل جل کر ایک ایسی شکل اختیار کرتے ہیں جو گجری کے ساتھ مخصوص نہیں ہے اور جو اردو شاعری کی روایت، کی پہلی کڑی کا درجہ رکھتی ہے۔ شیخ باجن نے اپنی زبان کو کہیں "زبان دہلوی" اور کہیں "زبانِ ہندی" کہا ہے اور جو نمونے اس زبان کے پیش کیے ہیں وہ سب کے اردو نمونے ہیں۔ شاہ باجن کی اس بات سے اس امر کا مزید ثبوت ملتا ہے کہ ہندی اور دہلوی برصغیر کی اس زبان کو کہا جاتا جو سارے ہندوستان میں بولی اور سمجھی جاتی تھی اور جس کا جدید تر نام اردو ہے۔

"خزنۂ ہفتم" میں شاہ باجن نے جکریوں کی تعریف بھی کی ہے اور ان کے مقصد و ماہیت پر بھی روشنی ڈالی ہے:

> "در ذکر اشعار کہ مقولہ این فقیر است بزبانِ ہندی جکری خوانند و قوالان ہند آنرا در پردہ ہائے سرودی نوازند و می سرایند۔ بعضے در مدح پیر دستگیر و وصف روضۂ ایشان و وصف وطن خود کہ گجرات است و بعضے در ذکر مقصد خود مقصودات مریدان و طالبان و بعضے در ذکر عشق و محبت۔" (۱۱)

شاعری کی یہ صنف گجری کے ساتھ مخصوص ہے اور گجری روایت کے ساتھ ہی ختم ہو جاتی ہے۔ گجرات میں شاعری اور موسیقی کا تعلق گہرا ہے کہ شاہ باجن کا سارا کلام گانے بجانے کے لیے مخصوص ہے اور مخصوص سروں اور راگ راگنیوں کے مطابق ترتیب دیا گیا

ہے۔ ان ہندی راگ راگنیوں کی وجہ سے اوزان و بحور سب ہندوستانی ہیں۔ ان پر فارسی کا ذرا سا بھی اثر نہیں ہے۔ عربی و فارسی کے لفظوں کو بھی گجری اردو کے لب و لہجہ کے مطابق استعمال کیا گیا ہے۔ جمع، مضارع اور حاصل مصدر بنانے کے بھی ہندی طریقے استعمال کیے گئے ہیں۔ لفظوں کا املا بھی اسی طرح لکھا گیا ہے جس طرح وہ بولے جاتے تھے۔ باجن کے کلام میں جیسا کہ محمود شیرانی نے لکھا ہے۔ "دوہرے، جو چوبیس ماترے پر ختم ہوتے ہیں، نہایت عام ہیں۔ دوسرے اوزان بھی موجود ہیں۔ زائد اشعار کی صورت میں ابتدائی شعر متحد القافیہ ہوتا ہے، "عقدہ" کہلاتا ہے۔ بعد کے بند تین تین یا چار چار ہم قافیہ مصرعوں پر مشتمل ہوتے ہیں اور "بین" کہلاتے ہیں۔ آخری بند میں تخلص لایا جاتا ہے "تخلص" کہلاتا ہے۔(۱۹)

نویں اور دسویں صدی ہجری یعنی پندرھویں اور سولھویں صدی عیسوی کی اس ادبی روایت کے دوسرے نمائندے قاضی محمود دریائی اور شاہ علی جیوگام دھنی ہیں۔ قاضی محمود دریائی (۱۴۶۹ء۔ ۱۵۳۴ء/ ۸۷۴ھ۔ ۹۴۱ھ) گجرات کے ان برگزیدہ صوفیہ میں سے ہیں جن کا فیض آج بھی جاری ہے۔ ان کے کلام پر عشقیہ کیفیت کا اثر بہت گہرا ہے اور سارا کلام اسی رنگ میں رنگا ہوا ہے۔ یہ رنگ قاضی محمود دریائی کی شخصیت اور شاعری دونوں کا نمایاں پہلو ہے۔ اس عشق کا اظہار اللہ، رسول ﷺ اور مرشد کے ساتھ بھی ہے اور دین و دنیا کے سارے امور بھی اسی کے گرد گھومتے ہیں۔ ان کا بیشتر کلام بھی شیخ باجن کے طرح گانے کے لیے لکھا گیا ہے۔ "دیوان قاضی محمود دریائی"(۲۰) کے مزاج پر، لہجہ اور اسلوب پر، فرہنگ و اصطلاحات پر، اوزان و بحور پر، اصناف اور انتخاب الفاظ پر ہندی مزاج کی گہری چھاپ ہے۔ قاضی صاحب کے کلام کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ اردو شاعری کی روایت گجرات میں اب اس سطح پر آگئی ہے، جہاں اسے ادبی معیار کے طور پر قبول کیا جاسکتا ہے۔ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ زبان میں اظہار کا سلیقہ پیدا ہو چلا ہے اور اب اپنی بات کا زیادہ اعتماد کے ساتھ اظہار کیا جا سکتا ہے۔ قاضی صاحب نے اپنے کلام کو مختلف راگ راگنیوں اور سروں کے مطابق ترتیب دیا ہے اور اسے انہیں راگ راگنیوں کے مخصوص ناموں سے منسوب کیا ہے، مثلاً دیوان میں جو عنوانات ملتے ہیں، ان میں سے کچھ یہ ہیں: جکری درمارو، جکری درپردہ، بلاول، در دھناسری، در ملہار، در ٹوڑی، در بھاگرہ، درپردہ رام کلی، فراقیہ در پردہ رام کلی، توحید، ترک

غرور، عداوت مدعی وغیرہ۔

شاہ علی جیو گام دھنی کا کلام "فلسفۂ ہمہ اوست" کا ترجمان ہے اور اس میں "اثباتِ توحید، وجودِ واحد اور اسرار اللہ" کو مختصر الفاظ میں اشاروں میں بیان کیا گیا ہے۔ گام دھنی مشکل پسند شاعر تھے اور اپنی بات کو اشاروں میں بیان کرنے کی وجہ سے ان کے اشعار میں بعد درجہ ابہام پیدا ہو گیا ہے۔ کلام تصوف کے رنگ میں ڈوبا ہوا ہے اور وارداتِ قلبی اور عرفان ذات کے مسائل و تجربات روحانی کو ہمہ اوست کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ "جواہر اسرار اللہ" ہیں، جو ان کے دیوان کا نام ہے، وہ مسائل تصوف کو رنگا رنگ طریقے سے پیش کرتے ہیں۔ کبھی تمثیل سے واضح کرتے ہیں اور کبھی مثالوں سے۔ صاحب "مراۃ احمدی" نے لکھا ہے کہ:

> "جز نقشِ توحید نسرودے۔ دیوانے دارد ہندی زبان، در روشن و معنی برابر دیوان مغربی است۔" (۴۱)

جیو گام دھنی (م ۱۵۶۵ء/ ۹۷۳ھ) کی شاعری کی روح اسلامی ہے لیکن اظہار کا مزاج ہندی ہے جس پر ہندو روایت و اسطور کا رنگ گہرا ہے۔ ہمہ اوست نے شاہ گام دھنی کے مزاج میں دنیا کی رنگا رنگی اور تضاد کو ایک وحدت بنانے کی بصیرت عطا کر دی ہے۔ باجن اور قاضی محمود کا کلام بھی خالص ہندی مزاج کا حامل ہے لیکن گام دھنی کے کلام میں ہندی روایت بہت گہری ہو کر ایک نیا رخ، نیا رنگ اختیار کرتی ہے۔ گام دھنی کا کلام گجری اردو شاعری میں ہندی روایت کا نقطۂ عروج ہے لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ فارسی روایت کے اثرات بھی بہت دبے دبے، ہلکے ہلکے جذب ہوتے دکھائی دے رہے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ بظاہر ہندی روایت گہری اور غالب ہے لیکن لاشعور میں ردِ عمل کی تحریک نے سر اٹھانا شروع کر دیا ہے۔ یہ نقوش اتنے دھندلے اور یہ اثرات ابھی اتنے پردوں میں چھپے ہوئے ہیں کہ "جواہر اسرار اللہ" میں انہیں اڑتے بادل کے سائے کی طرح کبھی کبھار دیکھا جا سکتا ہے۔ گام دھنی کے کلام کے ایک حصے میں اور ممکن ہے کہ یہ آخری دور کا کلام ہو، جب وہ ابلاغ کے نئے وسیلوں کی تلاش میں فارسی شاعری کی طرف گئے ہوں، یوں محسوس ہوتا ہے کہ فارسی روایت نے اپنا رنگ جمانا شروع کر دیا ہے۔ گجرات کی ادبی روایت میں یہ عمل پہلی بار دکھائی دیتا ہے۔ یہاں فارسی مصرعوں کی گونج سنائی دیتی ہے۔ پہلی بار فارسی بحروں

کو استعمال کرنے کی کوشش ملتی ہے اور کہیں فارسی زبان کے روزمرہ و محاورہ ترجمہ ہو کر اظہار کا ذریعہ بنتے ہیں۔ جیوگام دھنی کے ہاں گہرے صوفیانہ خیالات اور منفرد روحانی تجربات کو شعری سطح پر بیان کرنے کی کوشش کا احساس بھی ہوتا ہے۔

شاہ علی جیوگام دھنی کی وفات (۱۵۶۵ء/۹۷۳ھ) تک سلطنت گجرات باقی تھی لیکن مسلسل باہمی نفاق نے اندرونی سالمیت کو پارہ پارہ کر دیا تھا۔ ضعیف الاعتقادی اور توہم پرستی نے اصل روحانیت کی جگہ لے لی تھی اور گجرات کی علاقائی تہذیب کی بنیادی قدریں اپنی جگہ سے ہل گئی تھیں۔ سیاسی و تہذیبی سطح پر یہ صورت حال تھی اور تخلیقی و ادبی سطح پر جیوگام دھنی نے ہندی روایت و اسلوب کے سارے امکانات اپنی شاعری میں جذب کر کے اسے ایسے نقطے پر پہنچا دیا تھا کہ نئے شعراء کے لیے اس روایت کو آگے بڑھانا ممکن نہیں رہا تھا۔ نئے راستوں کی تلاش کا احساس خود جیوگام دھنی کے ہاں اس وقت ہوتا ہے جب وہ فارسی بحور اور فارسی خیالات کو گجری میں استعمال کرنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن جب شیخ خوب محمد چشتی (م ۱۶۱۴ء/ ۱۰۲۳ھ) نے شاعری شروع کی تو انھوں نے باقاعدہ طور پر فارسی زبان و ادب سے استفادہ کیا۔ خوب محمد چشتی نے جکری، دوہرہ اور عقدہ کی صنف اور تکنیک کو چھوڑ کر مثنوی کو اظہار کا ذریعہ بنایا اور فارسی بحور استعمال کیں۔ یہ عمل ہندی میں نیا اور فارسی اسلوب، آہنگ و طرز احساس کو اپنانے کی طرف پہلا قدم تھا۔ "خوب ترنگ" کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ زبان میں بیان کی قدرت بڑھ گئی ہے اور اس کا سبب یہ ہے کہ اس نے فارسی زبان سے استفادہ کر کے اپنے بند راستوں کو کھول لیا ہے۔ فارسی زبان کو اپنانے کے تخلیقی عمل کے ساتھ ہی ہندوی اپنے ادبی ارتقا کی ایک اور منزل طے کر لیتی ہے اور اب ہندی یا ہندوی کے بجائے عام طور پر گجراتی کہلائی جانے لگتی ہے۔ خوب محمد چشتی اپنی مثنوی "خوب ترنگ" کے نام سے ۱۵۷۸ء/۹۸۶ھ میں تصنیف کرتے ہیں۔[۲۲] اس کی بحر فارسی ہے اور اسلوب و آہنگ پر فارسی کے اثرات واضح اور گہرے ہیں۔ گجری کا معیار خوب محمد چشتی کے سامنے اب یہ ہے کہ اس میں فارسی و عربی کے الفاظ استعمال کیے جائیں۔ "امواج خوبی" میں "عذر خواہی" کے عنوان کے تحت اپنی گجری اردو کے بارے میں: "سخن بزبان گجراتی کہ باالفاظ عجمی و عربی آمیز است، چناں گفتم" کے الفاظ لکھتے ہیں۔ "خوب ترنگ" جس میں شیخ کمال محمد سیستانی کے اقوال و ہدایت کو نظم کا جامہ پہنایا گیا ہے۔ میں

خوب محمد چشتی نے لکھا ہے کہ "این مثنوی گجراتی را خطاب خوب ترنگ و دادم۔" (۶۰) مثنوی "خوب ترنگ" میں ایک جگہ یہ شعر ملتا ہے:

جیوں دل عرب و عجم
سن بولی بولی گجرات

اور ایک جگہ وہ اسی بات کو یوں ادا کرتے ہیں:

جیوں میری بولی مُنہ بات
عرب و عجم ملا ایک سنگھات (۶۱)

غرض ہر جگہ وہ اپنی زبان کو ہندوی یا ہندی کے بجائے گجراتی ہی کہتے ہیں۔ لیکن فارسی اسلوب و آہنگ سے استفادہ کر کے تخلیقی راستے کھولنے کے باوجود عشق کی وہ گرمی جو شاہ علی جیو گام دھنی کے کلام "جواہر اسرار اللہ" میں نظر آتی ہے یا سوز و ساز کا وہ رنگ ترنگ جو شاہ باجن کے "خزائن رحمت اللہ" میں دکھائی دیتا ہے یا محبت کا وہ رس، وہ جوش و ولولہ جو قاضی محمود دریائی کے دیوان میں ملتا ہے شیخ محمد چشتی کے ہاں پھیکا اور ہلکا پڑ جاتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گجراتی تہذیب کے زوال اور اکبر اعظم کی فتح گجرات (۱۵۷۲ء/۹۸۰ھ) کے بعد عشق کی آگ ٹھنڈی پڑ گئی ہے۔ تصوف اب علم کی ایک شاخ بن کر رہ گیا ہے اور واردات قلبیہ و تجربات روحانی کے عناصر اس میں سے زائل ہو گئے ہیں۔ "خوب ترنگ" میں خوب محمد چشتی علمی بحثیں کرتے ہیں۔ اصطلاحات کا کثرت سے استعمال کرتے ہیں۔ یہاں قدرت بیان کا احساس تو ہوتا ہے، یہ بھی پتا چلتا ہے کہ مصنف کی نظر علم تصوف پر بہت گہری ہے۔ ساتھ ہی ساتھ عشق کی آگ، سوز کی کیفیت اور احساس کی گرمی کے ٹھنڈا پڑ جانے کا بھی شدت سے احساس ہوتا ہے۔ زوال پذیر کلچر کی تخلیقی روح ہمیشہ آگ کے ٹھنڈا پڑ جانے ہی کا اظہار کرتی ہے۔

فتح گجرات کے بیس سال بعد ۱۵۹۱ء/۱۰۰۰ھ میں خوب محمد چشتی نے اپنی گجراتی (قدیم اردو) مثنوی "خوب ترنگ" کی فارسی میں شرح لکھی اور وجہ یہ بیان کی کہ:

"اینجا قصد شعر نیست حفظ مراتب نکرد کہ مضمون مراتب بغایت معنی و اشکالے تمام دارد و اگر قصد رعایت شعر باشد از افہام مستمعان دور تر

اختہ کہ ما وسعی فی الارض ولافی السماء ہر کہ در زمین و آسمان نگنجد در وزن شعر و قافیہ چگونہ سنجد۔" ⑤

اس اقتباس سے بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ اردو شاعری کی زبان میں اتنی سکت نہیں ہے کہ وہ اتنے دقیق، اتنے گہرے اور باریک نکات کا پورے طور پر احاطہ کر سکے لیکن مصنف کے اپنے جواز کے باوجود "امواج خوبی" کو فارسی زبان میں لکھنے کے اسباب ہمیں اس دور کے سیاسی، سماجی اور تہذیبی حالات میں ملتے ہیں۔

فتح گجرات (۱۵۷۲ء/۹۸۰ھ) کے بعد جب مغل صوبیدار، حکام و عمال اور افواج یہاں آئیں تو ایک طرف سلطنت گجرات کا پرانا نظام درہم برہم ہو گیا اور وہ ساری اقدار اور تہذیبی رشتے ٹوٹ گئے، جن پر سلاطین گجرات کا سیاسی و تہذیبی نظام قائم تھا۔ فتح گجرات کے دس بارہ برس کے اندر اندر سیاسی و معاشرتی سطح پر اتنی تبدیلیاں آئیں کہ نئے معاشرتی ڈھانچے نے پرانے کی جگہ لے لی۔ مغلوں کی سرکاری زبان فارسی تھی، شمالی ہند میں سرکاری سطح پر فارسی ہی کا چرچا تھا۔ یہی چرچا کم و بیش ان صوبوں میں تھا جو اکبر اعظم کی سلطنت میں شامل تھے۔ فتح کے دس پندرہ سال کے اندر اندر گجرات کے اہل علم و ادب پر بھی فارسی کا اثر گہرا ہونے لگا اور اسی کے ساتھ گجری کا وہ اثر گھٹنے لگا جو سلاطین گجرات کے دور حکومت میں ہر طرف پھیلا ہوا تھا۔ جو لوگ فارسی جانتے تھے وہ معاشرے میں قدر کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے۔ قیاسا کہا جا سکتا ہے کہ رفتہ رفتہ صرف گجراتی جاننے والوں کی وہی حیثیت رہ گئی جو برطانوی دور حکومت میں صرف اردو جاننے والوں کی تھی۔ نئے معاشرتی حالات میں وہ بے عالم لوگوں کی فہرست میں شامل ہو گئے۔ اسی تہذیبی اثر کے ساتھ فارسی روایت اپنے بحور و اوزان، اپنے اصناف و تمثیلات، رمزیات و صنعیات کے ساتھ گجری اردو پر بھی تیزی سے اثر انداز ہونے لگی۔ خوب محمد چشتی خود فارسی کے بلند پایہ انشا پرداز تھے۔ نئے تہذیبی عوامل نے انہیں یہ موقع فراہم کیا ہے کہ وہ فارسی میں اپنے خیالات کا اظہار کر کے اپنی بات دوسروں تک پہنچائیں۔ خوب محمد چشتی گجرات کی تہذیبی و سیاسی تاریخ کے ایسے موڑ پر پیدا ہوئے جب فارسی اثر ایک بڑھتے پھیلتے دریا کی طرح سرزمین گجرات پر غالب آ رہا تھا۔ اس بات کا مزید ثبوت خوب محمد چشتی کی ایک اور تصنیف "چھند چھنداں" سے بھی ملتا ہے۔ "چھند چھنداں" ایک منظوم رسالہ ہے جس میں فارسی عروض کو ہندی عروض کے حوالے سے

سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ جو تہذیبی اسباب گجری اردو مثنوی "خوب ترنگ" کی فارسی شرح "اسواج خوبی" لکھنے کے تھے وہی اسباب فارسی عروض کو ہندی عروض کے حوالے سے سمجھانے کے تھے۔ باجن، محمود دریائی اور جیو گام دھنی کو یہ کام کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی لیکن خوب محمد چشتی کے زمانے میں گجرات کا زوال ایک حقیقت بن کر سامنے آ چکا تھا اور نئے طرزِ فکر کے اثرات معاشرے کے بطن میں تیزی سے سرایت کر رہے تھے۔ اسی لیے فارسی اوزان و بحور و اصناف کو گجری میں استعمال کرنے کی ضرورت اور شعوری کوشش کا احساس ہمیں خوب محمد چشتی کے دور میں ہوتا ہے۔ یہ وہ عمل تھا جس نے اردو زبان کے ارتقا کی سمت کو بدل کر اسے ایک نیا رخ دے دیا۔ نئے سیاسی و تہذیبی حالات کے سورج نے گجراتی اردو کی روشنی کو ماند کر دیا اور فارسی اثرات نے خود اردو زبان کے جسم میں وہ نیا خون شامل کیا کہ رفتہ رفتہ گجرات میں ادب کا معیار اور فکر و خیال کا مرکزی نقطہ فارسی زبان و ادب بن گیا۔ اصناف سے لے کر اوزان و بحور تک، تشبیہ و استعارہ سے لے کر اسلوب تک، اسالیب سے لے کر روزمرہ و محاورہ تک سب میں فارسی اثرات غالب آنے لگے۔ یہ ایک صحت مند اور ترقی پسند رجحان تھا۔ اس نے اردو زبان کے خون میں نئی قوتوں کا اضافہ کر دیا۔ اسے فکر و اظہار کے تنگ دائرہ سے نکال کر وسیع میدان میں لا کھڑا کیا۔ ہندی عروض کا دائرہ بہت تنگ تھا۔ اس میں بڑے ادب کی ایسی روایت بھی نہیں تھی جو نئے راستوں اور نئی منزلوں کا پتا دے سکے۔ جو کچھ اب تک گجری میں تخلیق ہو چکا تھا اس میں بغیر تبدیلی کے کچھ اور کرنا ممکن بھی نہیں رہا تھا اس لیے جب فارسی اثرات نے اپنا جلوہ دکھایا اور یہ اثرات قدیم اردو ادب کی زندہ روایت بن کر دکن پہنچے تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ تخلیقی سطح پر اردو ادب کو پر لگ گئے ہیں۔

گجرات اس وقت سارے ہندوستان میں اردو ادب کا پہلا مرکز تھا۔ اس لیے جب دکن میں اردو کے نئے مراکز ابھرے تو وہاں کے اہلِ علم و ادب نے قدرتی طور پر گجراتی ادب کی روایت کو اپنایا۔ یہ انسانی فطرت ہے کہ جب وہ کوئی کام شروع کرتا ہے تو اس کی نظر ان لوگوں پر جاتی ہے جو اس سے پہلے یہ کام کر چکے ہیں۔ وہ یہ دیکھتا ہے کہ دوسروں نے اس کام کو کیسے کیا اور ان کے کام میں وہ کیا خوبیاں ہیں جن کو اپنایا جا سکتا ہے۔ دکن میں جب ادبی سطح پر اردو کا چرچا ہوا اور اسے سرکار دربار کی سرپرستی حاصل ہوئی تو یہاں کے شاعروں

کی نظر گجراتی ادب پر گئی۔ اس ادب کو معیار تسلیم کر کے انہوں نے اس روایت کے ان تمام عناصر کو اپنے ادب میں جذب کر لیا جو دکن کے مخصوص حالات میں تہذیبی و لسانی سطح پر جذب کیے جا سکتے تھے۔ اسی لیے دکنی ادب کی روایت کی ابتدا اس نقطہ سے ہوتی ہے جہاں صدیوں کا سفر کر کے گجراتی ادب پہنچا تھا۔ محمد قلی قطب شاہ (م - ۱۶۱۱ء/۱۰۲۰ھ) کے کلیات میں فارسی زبان و ادب کے اثرات نئی تخلیقی قوتوں کے ساتھ بروئے کار آتے ہیں۔ "لیلیٰ مجنوں" اور "یوسف زلیخا" کا مصنف احمد گجراتی اب قلی قطب شاہ کے دربار ہی سے وابستہ ہے۔ دکنی ادب پر گجراتی ادب کے اثرات کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ شاہ برہان الدین جانم (م ۱۵۹۸ء/۱۰۰۷ھ) اپنی تصانیف میں کئی جگہ اپنی زبان کو "گجری" کہتے ہیں۔ "کلمۃ الحقائق" میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

"سبب یو زبان گجری نام این کتاب "کلمۃ الحقائق" (۲۶) اور "ارشاد نامہ" (۲۷) میں ایک جگہ یہ شعر ملتا ہے

یہ سب گجری زبان   کر یہ آئینہ دیا نمان

"حجۃ البقا" (۲۸) میں لکھتے ہیں۔

جے ہوویں گیان بچاری   نہ دیکھیں بھاکا گجری

بیجاپور کے شاہ برہان الدین جانم کا اپنی زبان کو گجری کہنے کے معنی یہ تھے کہ تصنیف کرتے وقت ان کے سامنے گجراتی زبان و ادب ایک معیار کی حیثیت رکھتے تھے۔ محی الدین زور بھی دبی زبان سے اس اثر کا اعتراف ان الفاظ میں کرتے ہیں۔ "ہو سکتا ہے کہ گجرات کے اثر سے دکن کی ادبی زبان بڑی حد تک بدل گئی ہو اور جو لوگ اس متبدلہ زبان میں لکھتے تھے وہ اپنی زبان کو گجری کہنے لگے۔" (۲۹)

گجراتی ادب و زبان کا اثر دکنی زبان و بیان پر، ذخیرۂ الفاظ پر، اصناف و بحور پر بہت واضح ہے بلکہ بیجاپوری ادب کے اسلوب کا خمیر تو گجری ادب کے مزاج ہی سے اٹھا ہے۔ دکنی زبان میں بڑیا، سئیا، بولیا گجراتی ہی سے آئے ہیں۔ اس طرح گمے (پسند ہو)، پچھیں (پھر)، [illegible] (اس طرح کی)، جوتا (دیکھتا)، ہب (اب)، ٹھاٹ کر (بھاگ کر)، ماندگی (بیماری)، دشمنائگی (دشمنی)، نہاس (بھاگ)، اونال (بے صبری۔ جلدی)، ڈوسا (بوڑھا) اور اسی قسم کے سینکڑوں الفاظ گجری ہی سے لے ہیں۔ اسی طرح بہت سے فارسی عربی الفاظ جو

بگڑی ہوئی شکل میں مخصوص املا کے ساتھ دکنی میں نظر آتے ہیں، اکثر گجری ہی سے لیے ہیں۔ بیجاپوری اسلوب میں خصوصیت کے ساتھ میراں جی شمس العشاق، برہان الدین جانم، ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو کے ہاں جو اصناف و بحور، لہجہ و اسلوب اختیار کیا گیا ہے وہ وہی ہے جو شاہ باجن، محمود دریائی اور گام دھنی کے ہاں ملتا ہے۔ ان لوگوں پر گجری ادب کی روایت کا گہرا اثر ہے۔

فتح گجرات کے بعد اکثر اہل علم و ادب گولکنڈہ اور بیجاپور چلے آئے لیکن جیسے ایک جگہ سے اکھاڑا ہوا پیڑ دوسری جگہ نہیں پھولتا پھلتا بلکہ مرجھا جاتا ہے اسی طرح گجرات کے بیشتر ادیبوں اور شاعروں کا چراغ دکن میں نہیں جلا لیکن خود اہلِ دکن نے ان کے انداز و اسالیب سے اپنے رنگ سخن کو سنوارا۔ فتح گجرات کے بیس پچیس سال کے اندر اندر گجری اردو کی ادبی روایت گجرات میں ختم ہو جاتی ہے اور تقریباً سو سال تک کوئی ایک قابل ذکر نام ہمیں نظر نہیں آتا جو باجن، محمود دریائی، گام دھنی اور خوب محمد چشتی کی برابری کر سکے۔ ممکن ہے اس عرصے میں بہت کچھ لکھا گیا ہو لیکن دربار سرکار کی سرپرستی سے محروم ہو جانے کے باعث وہ دست بردِ زمانہ سے محفوظ نہ رہ سکا اور ہم تک نہیں پہنچا۔ جب کسی زبان کی تحریر کی اہمیت ہی نہ ہو تو مسعود سعد سلمان جیسے شاعر کا دیوان بھی ضائع ہو جاتا ہے۔ امیر خسرو اپنے ہندی کلام کو محفوظ کرنے کے لیے، اپنے فارسی کلام کی طرح، کچھ نہیں کرتے اور آج ہم صرف اس پر اظہار افسوس ہی کر سکتے ہیں۔

سو سال کے اس ادبی سناٹے سے گزر کر ہم عہد اورنگ زیب میں جب دوبارہ گجرات واپس آتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ یہاں کی دنیا ہی بدل گئی ہے۔ اصناف سخن اور زبان و بیان پر فارسی اسلوب و آہنگ پورے طور پر اپنا رنگ جما چکا ہے۔ دوہرہ، جکری، ہندی مزاج، روایت و اسطور، گام دھنی کا مخصوص تصوف، شاہ باجن اور محمود دریائی کی شاعری و موسیقی کا تعلق ٹوٹ چکا ہے اور اب یہاں کا ادب اور اظہار بیان دکن کی طرح دھل منجھ کر صاف ہو گیا ہے اور زبان و بیان کے اس نئے معیار تک پہنچ رہا ہے جو شمال سے جنوب تک، مشرق سے مغرب تک اب "ریختہ" کے نام سے موسوم کیا جا رہا ہے۔ یہاں امین گجراتی کی مثنوی "یوسف زلیخا" ۳۰ جو ۱۶۹۷ء/۱۱۰۹ھ میں لکھی گئی، گجرات کا نام ایک بار پھر ادب کی تاریخ میں روشن کر رہی ہے۔ اظہار و بیان کا معیار امین کے ہاں بھی "ریختہ" کا معیار ہے لیکن وہ ..

بھی اپنی زبان کو "گجری" سمجھ رہا ہے:

زمانے شاہ اورنگزیب کے دن
لکھی یوسف زلیخا کوں ایس میں
الٰہی توں ایسا عادل شہنشاہ
رکھیں جب لگ رہے قایم مہر ماہ
ایس نے گوجری کیتی سو یوں کر
کہ آپیں تیئں رہے دنیا کے بھیتر

"داستان در تمام کتاب" میں لکھتا ہے:

الٰہی تیں مجھے توفیق جو دی
تو میں بھی فارسی میں گوجری کی
میرا مطلب ہے یوں سب کوئی جانے
حقیقت اس کی سب کوئی پہچانے
پڑا ہووے جو کوئی فارسی کوں
وہی جانے حقیقت اے سو دل موں
اسنے جو ناں پڑا ہووے بچارا
سو کیا بوجھے انوں کا عشق سارا
میں ان کے واسطے کیتی بہ گجری
حقیقت سب عیاں ہووے انوں کی

یہ گجری زبان جو امین گودھری (گجراتی) کے اشعار میں ملتی ہے شاہ باجن، گام دھنی، محمود دریائی اور خوب محمد چشتی کی زبان سے مختلف ہے اور زبان و بیان کے اس معیار کی طرف بڑھ رہی ہے جس طرف سارے برصغیر میں اردو زبان جا رہی ہے۔ یہ زبان اپنی

قدامت کے باوجود ہمارے لیے بہت اجنبی نہیں ہے۔ فنی اعتبار سے فارسی مثنویوں کو سامنے رکھا جارہا ہے۔ یہاں فارسی روح ہندی روح سے مل کر ایک نئے تہذیبی سانچے میں ڈھل رہی ہے۔ غیر مطبوعہ "یوسف زلیخا" کے ۴۱۱۴ اشعار، جو ۴۳ عنوانات کے تحت لکھے گئے ہیں۔ فنی اور زبان و بیان کی پختگی کے اعتبار سے قدیم اردو میں ایک کارنامہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔ امین کی دوسری طویل نظمیں "تولد نامہ"، "معراج نامہ" اور "وفات نامہ" بھی ہیں جن میں آنحضرت ﷺ کی زندگی کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے۔ یہ سب نظمیں اس دور کی قابلِ قدر اور نمائندہ تصانیف ہیں۔

اس دور میں بھی غزل کی روایت گجرات میں نہیں ملتی۔ احمد گجراتی گولکنڈہ جا کر دکنی روایت کے زیرِ اثر غزل کہتا ہے لیکن گجرات میں مثنویاں اور طویل نظمیں ہی لکھی جا رہی ہیں جن کے موضوع مذہب، تصوف و شریعت ہیں۔ اسی طرح امین گجراتی کا ایک ہم عصر شاعر محمد قتیع بھی، جو امین کی طرح گودھرا کا رہنے والا ہے، امین کی فرمائش پر ایک مثنوی "یوسف ثانی" کے نام سے تصنیف کرتا ہے جس میں چین کے بادشاہ اور بادشاہ زادی کی داستان کے ذریعے اسلام کے بنیادی قوانین، تجربہ و حکمت، علم و دانش، مسئلہ مسائل، پند و نصائح اور روایت کو مسلمانوں کے فائدے کے لیے پیش کرتا ہے۔ ان کے علاوہ اسی زمانے میں سکین کا نام ملتا ہے جس نے جنگ نامہ محمد حنیف "قصہ جمجمہ" اور رسالہ "حق المومنین" لکھے۔ یہ مثنویاں تبلیغ دین کے سلسلے میں تعلق رکھتی ہیں اور گجری اردو کی روایت میں کوئی قابلِ ذکر اضافہ نہیں کرتیں۔ اسی طرح مولانا پیر مشائخ چشتی (۱۶۵۰ء۔ ۱۷۰۹ء/۱۰۶۰ھ۔ ۱۱۲۱ھ) بھی گجری کو تبلیغ دین کے لیے استعمال کرتے ہیں۔

لیکن اس دور میں "گجری" کی آواز میں وہ اثر، وہ لپک نہیں ہے جو منفرد ہو۔ روایت کی تکرار اس دور کی خصوصیت ہے۔ اب وہ ادبی روایت، جو دکن میں پروان چڑھی اور جس میں گجری ادب کی روایت نے تقریباً سو سوا سو سال پہلے ایک نئی روح پھونکی تھی، زیادہ جاندار، زیادہ موثر اور قابلِ تقلید ہو گئی ہے۔ اب لوگ گجری کو بھول کر دکنی کی اہمیت، کے دل سے قائل ہیں۔

دکنی ادب

اگر برصغیر پاک و ہند کے نقشے پر نظر ڈالیں تو "کوہ بندھیا چل ہے، جو گجرات کے شمال مغرب سے مشرق کو گنگا تک چلا گیا ہے۔ برصغیر کے شمالاً جنوباً دو حصے ہو جاتے ہیں۔ یک شمالی ہند اور دوسرا جنوبی ہند۔"(۳۱) نربدا کے اس پار کا یہی وہ علاقہ ہے، جہاں کی اردو زبان دکنی کے نام سے موسوم ہے۔ وہ حالات و عوامل، جن کا ذکر اس مقالے کے شروع میں کیا جا چکا ہے۔ دکن میں بھی اردو کے ایک عام و مشترک زبان کی حیثیت میں پھیلنے کا سبب بنے۔ محمد تغلق کے خوف، امیران صدہ کی بغاوت کے بعد، جب باقاعدہ طور پر ایک امیر، علاء الدین بہمن شاہ کے لقب سے اس نئی سلطنت پر بیٹھا تو بہمنی سلطنت کے وجود میں آتے ہی یہاں کا انداز فکر بدل گیا۔ یہ سلطنت شمال سے کٹ کر وجود میں آئی تھی اس لیے مدافعت کے طور پر یہاں ہر اس فکر و عمل کی حوصلہ افزائی کی گئی جو اس کے وجود کو قوت اور اس کی علیحدگی کو انفرادیت بخشے۔ اسی رجحان کے پیش نظر دکنیت کو ابھارا گیا۔ دیسی تہذیب، رسم و رواج، طور طریقوں کو اہمیت دی گئی اور دکنی ہونے کے باعث فخر سمجھا گیا۔ یہ سب کچھ اس لیے کیا گیا کہ دکن ایک الگ تہذیبی اکائی بن کر زندہ و باقی رہ سکے۔ اس سلطنت کے حکمران وہی ترک خاندان تھے جو علاء الدین خلجی کے زمانے میں شمال سے آکر سارے دکن، گجرات اور مالوہ کے طول و عرض میں جال کی طرح پھیل گئے تھے اور اب خود کو دکنی سمجھ کر اظہار افتخار کر رہے تھے۔ تہذیبی و سیاسی سطح پر شمال کے خلاف یہ ایک نفسیاتی حربہ تھا۔ نتیجے کے طور پر جب بہمنوں نے دل کھول کر علاقائی روایت کو ہوا دی، دیسی عناصر کو تھپکا اور ایک نئی علاقائی انفرادیت کو ابھارا تو دکنیت نے ایسا زور پکڑا کہ یہ لوگ ایرانیوں کو غریب اور حبشیوں کو آفاقی کے نام سے پکارنے لگے۔ دکنی، غریب اور آفاقی کی اصطلاحیں اسی ذہنیت کے عمل و ردعمل کو ظاہر کرتی ہیں۔ اس کا ایک اثر تو یہ ہوا کہ دکن ایک طویل عرصے کے لیے شمال سے کٹ گیا اور ۱۳۴۷ء سے تقریباً تین سو سال تک اردو زبان، جو شمال سے سفر کر کے دکن پہنچی تھی، الگ تھلگ رہ کر نشو و نما پاتی رہی اور رفتہ رفتہ علاقائی زبانوں اور دکنی کلچر کے زیر اثر اپنے خد و خال بنانے میں کامیاب ہو گئی۔

بہمنی سلطنت میں کنڑی، مرہٹی اور تلگو تین بڑی زبانیں بولی جاتی تھیں۔ ان کے علاوہ

دوسری اور کئی زبانیں بھی رائج تھیں۔ غریبوں کی زبان فارسی تھی۔ آفاقیوں کی زبان الگ تھی۔ مختلف زبانوں کی اس تہذیب میں اردو کی حیثیت واحد مشترک زبان کی تھی جو علاء الدین کی فتح کے بعد سے بہمنی سلطنت کے وجود میں آنے تک بین العلاقائی زبان کا کام دے رہی تھی اور جسے معاشرتی ضرورت نے سماج کے ہر طبقہ تک پہنچا دیا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ پون صدی کے اندر اندر اس زبان کا پودا پھولنے پھلنے لگا اور یہ زبان تخلیقی سطح پر بھی استعمال میں آنے لگی۔ عین الدین گنج العلم (۱۳۰۶ء۔ ۱۳۹۲ء/ ۷۰۶ھ۔ ۷۹۵ھ) کا نام تاریخ میں ضرور آتا ہے لیکن ان کی کوئی دکنی تصنیف اب تک دستیاب نہیں ہوئی حتیٰ کہ وہ تین رسالے، جن کا ذکر شمس اللہ قادری نے "اردوئے قدیم" (۳۲) میں کیا ہے، ایک افسانے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔ خواجہ بندہ نواز گیسو دراز (۱۳۲۱ء۔ ۱۴۲۱ء/ ۷۲۱ھ۔ ۸۲۵ھ)، جو فیروز شاہ بہمنی کے زمانہ میں گلبرگہ آئے، کی تصنیف "معراج العاشقین" بھی، جو اب تک اردو کی پہلی نثری تصنیف مانی جاتی رہی ہے، یہ نہ صرف اس دور کی تصنیف نہیں ہے بلکہ جدید تحقیق کے مطابق اس کے مصنف گیسو دراز کے بجائے مخدوم شاہ حسینی بیجاپوری ۳۳ ہیں جنہوں نے گیارہویں صدی ہجری / سترویں صدی عیسوی کے نصف آخر یا بارہویں صدی ہجری / اٹھارہویں صدی عیسوی کے اوائل میں اسے لکھا تھا۔ اس کی تصدیق اس امر سے بھی ہوتی ہے کہ شاہ محمد علی سامانی نے، جو بارگاہ خواجہ بندہ نواز کے مرید و خادم تھے "سیر محمدی" (۳۴) کے نام سے جو تالیف ۱۴۲۷ء/ ۸۳۱ھ میں کی تھی اور جس کے "باب پنجم" میں بندہ نواز کی ۳۶ تصانیف کا ذکر کیا ہے کسی اردو تصنیف کا حوالہ نہیں ملتا۔ اسی طرح خواجہ بندہ نواز کے بڑے صاحبزادے سید محمد اکبر حسینی (م ۱۴۲۰ء/ ۸۲۳ھ) کے دکنی رسالے (۳۵) کو ان کی تصنیف مان لینے کا بھی ہمارے پاس کوئی جواز نہیں ہے۔ صوفیائے کرام کے ملفوظات آٹھویں صدی ہجری / چودھویں صدی عیسوی سے بہت پہلے سے ملنے شروع ہو جاتے ہیں لیکن ان کی حیثیت تبرک کی ہے جس سے اس زبان کے بولے جانے اور رنگ و آہنگ کا ہلکا سا اندازہ ہو جاتا ہے۔ سب سے پہلی تصنیف، جو اب تک دریافت ہوئی ہے، فخر دین نظامی کی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" (۳۶) ہے جو بہمنی سلطنت کے وجود میں آنے کے تقریباً اسی سال اور حضرت گیسو دراز کی وفات کے چار پانچ سال بعد، احمد شاہ ولی بہمنی (۱۴۲۲ء۔ ۱۴۳۵ء/ ۸۲۶ھ۔ ۸۳۹ھ) کے دور حکومت میں لکھی جاتی ہے۔ اس کے

بعد پھر ایک طویل خاموشی نظر آتی ہے اور ستر اسی برس بعد اشرف بیابانی (۱۵۲۸ء/۹۳۵ھ) کی مثنوی "نوسرہار" اور "لازم المبتدی"، "واحد باری" ملتی ہیں۔ اس درمیانی عرصے میں جو کچھ لکھا گیا وہ ہم تک نہیں پہنچا۔ اسی زمانہ میں میراں جی شمس العشاق (م ۱۴۹۶ء/۹۰۲ھ) اردو میں دادِ سخن دے کر اپنے صوفیانہ خیالات کو معاشرہ کے ہر طبقے تک پہنچاتے نظر آتے ہیں۔

اگر ہم بحیثیت مجموعی بہمنی دور کے ادب کا جائزہ لیں تو ہمیں تین قسم کے موضوعات ملتے ہیں۔ ایک یہ کہ کسی دلچسپ، عجیب اور مُروجہ قصے کو شعر کا جامہ پہنا دیا جاتا ہے۔ دوسرا یہ کہ کسی مشہور مذہبی و تاریخی واقعہ کو داستانی دلچسپی کے ساتھ نظم کر دیا جاتا ہے۔ تیسرا یہ کہ شاعری کے میڈیم کو صوفیانہ خیالات اور رشد و ہدایت کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ پہلے موضوع کی نمائندگی فخر دین نظامی اپنی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کے ذریعے کرتے ہیں۔ کدم راؤ پدم راؤ اردو زبان کی پہلی مثنوی ہے۔ اس مثنوی میں راجہ کدم راؤ کی زندگی کے حیرت ناک اور دلچسپ واقعہ کو بیان کیا گیا ہے۔ راجہ کدم راؤ جوگیوں اور سنیاسیوں کا بہت قدر دان تھا۔ ایک دن اکھر نات نامی ایک جوگی اس کے سامنے حاضر ہوا اور اپنے کمال کا مظاہرہ کی۔ راجہ اس جوگی سے بہت متاثر ہوا اور اس سے اس عجیب فن کو سکھلانے کی درخواست کی۔ اکھر نات جوگی نے اپنے وجود کو دوسرے وجود میں تبدیل کرنے کا فن راجہ کو سکھا دیا۔ راجہ نے اس عمل سے خود کو طوطی کے قالب میں بدل لیا اور اکھر نات جوگی خود کو راجہ کے قالب میں بدل کر تخت سلطنت بیٹھ گیا۔ طوطی بننے کے بعد راجہ کی داستانِ غم شروع ہوتی ہے۔ جوگی حکومت کرتا ہے اور راجہ طرح طرح کی مصیبتیں جھیلتا زندگی کے دن گزارتا ہے لیکن جیسا کہ ازمنہَ وسطیٰ کی داستانوں میں ملتا ہے، بہت سی مصیبتیں جھیل کر آخر کار راجہ اپنے اصلی روپ میں واپس آجاتا ہے اور پھر ہنسی خوشی کے دن گزارنے لگتا ہے۔ اس قصے کی زبان بہت مشکل ہے۔ سنسکرت، پراکرت اور علاقائی زبانوں کے الفاظ کثرت سے استعمال کیے گئے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ موقع و محل، کردار اور قصے کے مزاج کی مناسبت سے نظامی مجبور تھا کہ اسی قسم کی زبان استعمال کرے۔ یہی عمل ہمیں حسن شوقی کی مثنوی "فتح نامہ نظام شاہ" [۳۷] (۱۵۶۴ء/۹۷۲ھ) میں خصوصیت کے ساتھ ان مقامات پر نظر آتا ہے جہاں شاعر نے رام راج کے جذبات و خیالات کا اظہار کیا ہے لیکن

"کدم راؤ پدم راؤ" میں اکثر ایسے اشعار بھی آجاتے ہیں جو نہ صرف صاف ہیں بلکہ آج بھی، تقریباً پونے چھ سو سال گزر جانے کے باوجود، آسانی سے سمجھ میں آجاتے ہیں۔ مثلاً

جو کچھ کال کرنا سو تموں آج کر

نہ گھال آج کا کام تموں کال پر

بھلے کوں بھلائی کرے کچھ نہ ہوئے

بُرے کوں بھلائی کرے ہوئے توئے

لیکن نظامی کی دوسری "مثنوی خوشنامہ"[۳۸] میں انداز بیان "کدم راؤ پدم راؤ" کے مقابلے میں زیادہ صاف ہے اور موضوع کی مناسبت سے اس پر اسلامی طرز احساس اور فارسی اسلوب کا اثر واضح ہے۔ اس مثنوی میں میدانِ حشر، روزِ قیامت اور جزا و سزا کا نقشہ کھینچ کر درسِ اخلاق دیا گیا ہے:

نہ بھائی کوں بھائی مددگار ہوئے

نہ کوئی یار کوں یار غمخوار ہوئے

میاں کوں نہ کوئی بھی آوے غلام

گواہ دیوں اس وقت اعضا تمام

یہی وقت اچھے گا بریک تن اُپر

کہ بھویں پھاٹے نین جو سینے بھتر

اس دور میں دوسرے رنگ کے نمائندہ، مخدوم شاہ ضیاء الدین ملتانی کے بڑے صاحبزادے، اشرف بیابانی (م ۱۵۲۸ء/۹۳۵ھ) ہیں جنھوں نے اپنی "مثنوی نوسرہار"[۳۹] (۱۵۰۳ء/۹۰۹ھ) میں شہادت امام حسین اور واقعہ کربلا کو نظم کیا ہے۔ اس مثنوی کی زبان بول چال کی زبان سے بہت قریب ہے۔ اس میں روز مرہ کا کثرت استعمال کیا گیا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ جب زبان اپنے ارتقا کے ایک دور سے گزر کر طویل سفر طے کر چکتی ہے تو اشاروں میں بات کرنے کا سلیقہ پیدا ہوتا ہے اور جب یہ اشارے کثرت استعمال سے مردہ

ہو جاتے ہیں تو زبان میں محاورہ بن کر اظہار کے وسیلوں کو سہل بنا دیتے ہیں۔ "نوسرہار" کی بامحاورہ زبان سے اس بات کا پتا چلتا ہے کہ دسویں صدی ہجری یعنی سولھویں صدی عیسوی کے اوائل میں ایک طرف یہ زبان سارے برصغیر کی مشترک زبان تھی اور دوسری طرف اپنے ارتقاء کی کئی منزلیں طے کر کے اس قابل ہو گئی تھی کہ محاوروں کے ذریعے اپنے مطالب ادا کر سکے۔ "نوسرہار" میں، زبان کی قدامت کے باوجود، شاعری کا احساس ہوتا ہے۔

اشرف بیابانی حضرت زینب کے حسن کی تعریف کرتے ہیں تو ان کا قلم یوں چلتا ہے:

زینب اہے اس کا نام
نین سلونے جوں بادام
از حد صاحب حسن جمال
زیبا موزوں صورت حال
ماتھا جانوں سورج پلاٹ
یا کے جانوں چاند الاٹ
دانت بتیسی تیسی جان
جیسے ہیر نیہ کیری کمان
سرگاں جیسے لمبے بال
چندر سورج دونوں گال
چاند پیشانی دانت رتن
خنداں رو ہم سیمیں تن
سکا صورت خواب از حد
سبز رنگ ہور موزوں قد

مثنوی کے لہجے اور آہنگ سے محسوس ہوتا ہے کہ یہ "کربل کتھا" کی طرح، مجلسوں میں پڑھنے کے لیے لکھی گئی تھی۔ واقعہ کربلا اور شہادتِ امام حسین کو جس طرح بیان کیا گیا ہے وہ آج کے مروجہ واقعہ سے بالکل مختلف ہے۔ یہاں یزید اپنے سیاسی استحکام کے لیے جنگ نہیں کرتا بلکہ اس کے وجوہ جذباتی اور نازیبا قسم کے ہیں۔ اس کے علاوہ یزید کی پیدائش کے متعلق عجیب و غریب واقعات اختراع کیے گئے ہیں۔ اسی طرح حُر کے بجائے یزید کا لڑکا امام حسینؑ سے مل جاتا ہے اور اپنے باپ کی فوجوں سے جنگ کرتا ہے۔

اسی رنگِ سخن میں اشرف بیابانی نے "لازم المبتدی" (۳۰) اور "واحد باری" (۳۱) کے نام سے دو منظوم رسالے اردو میں لکھے۔ "لازم المبتدی" میں عام آدمی کے لیے فقہ کے مسائل بیان کیے گئے ہیں اور "واحد باری" نہ صرف عربی فارسی اردو کی ایک لغت ہے بلکہ اس میں عروض و قافیہ، موسیقی اور نجوم کی اصطلاحوں اور مطالب کو بھی سمجھایا گیا ہے۔ ۳۲ ان کے علاوہ ایک اور تصنیف "قصہ آخر الزمان" (۳۳) کا ذکر بھی آتا ہے۔ "نوسرہار"، "واحد باری" اور "لازم المبتدی" کی بحر ایک ہے۔ انداز بیان بھی ایک سا ہے۔ یہ منظوم رسالے مبتدیوں اور عام آدمیوں کے لیے لکھے گئے ہیں اور ان میں بات چیت کا لہجہ اختیار کیا گیا ہے۔

"نوسرہار" اور دوسرے منظوم رسالوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اشرف بیابانی کو زبان کی، کمزور حالت کے باوجود، بات کہنے کے ڈھنگ اور مختلف سطحوں پر زبان کو استعمال کرنے کا اتنا سلیقہ ضرور تھا جتنا آج سے تقریباً پانچ سو سال پہلے ایک اچھے شاعر میں ہو سکتا تھا۔ یہ وہ لوگ ہیں جنھوں نے اپنی صلاحیتوں کو زبان کے خون میں شامل کر کے اسے نئی زندگی دی۔ یہی قدیم اردو کے مصنفین کا ہم پر احسان ہے۔ اس زبان کو، جس میں اشرف بیابانی شاعری کر رہا ہے، وہ ہندی اور ہندوی کے نام سے موسوم کرتا ہے:

ایک ایک بول پہ موزوں آن
تقریر ہندی سب بکھان

یا ایک اور جگہ:

بازاں کوبتا ہندوی میں
قصہ مقتل شاہ حسین

یہی وہ ہندی یا ہندوی ہے جو بہمنی سلطنت میں کچھ عرصے کے لیے دفتری زبان کے طور پر استعمال میں آ رہی ہے اور جس کا ذکر ابراہیم عادل شاہ اول کے سلسلہ میں خافی خان نے "بہ دستور سابق ہندی مقرر نمود" کے الفاظ (۳۲) میں کیا ہے۔

تیسرے رنگ سخن کے نمائندے میراں جی شمس العشاق (م ۱۴۹۶ء/۹۰۲ھ) ہیں جنہوں نے تصوف کے رموز کو شاعری کے پیرائے میں طالبوں کے لیے بیان کیا ہے۔ میراں جی کی زندگی ہی میں بہمنی سلطنت ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتی ہے اور بیجاپور میں عادل شاہی، بیدر میں برید شاہی، احمد نگر میں شاہی اور برار میں عماد شاہی حکومتیں وجود میں آ جاتی ہیں۔ گولکنڈہ کا ناظم بھی کم و بیش خود مختار تھا لیکن باقاعدہ طور پر اس نے اپنی الگ سلطنت کا ابھی تک اعلان نہیں کیا تھا۔ میراں جی بیجاپور کے رہنے والے تھے اور بیجاپور کا تعلق خصوصیت کے ساتھ گجرات سے تہذیبی سطح پر ہمیشہ گہرا رہا ہے۔ گجرات کی ادبی روایت صوفیائے کرام کے ذریعے بہت پہلے بیجاپور پہنچ چکی تھی۔ شاہ باجن کی صوفیانہ ادبی روایت نے میراں جی کا بھی دامن دل اپنی طرف کھینچا اور انہوں نے اسی روایت کو اپنا کر اسی رنگِ سخن میں اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ گجری ادب کی یہی روایت میراں جی کی تحریروں میں رس بس کر دکنی ادب کا جزو بن جاتی ہے اور اسی کی کوکھ سے بیجاپور کا مخصوص ادبی اسلوب پیدا ہوتا ہے جو مختلف اثرات قبول کرتا ہے۔ "نورس" والے جگت گرو، "ابراہیم نامہ" والے عبدل، "گلشن الحقائق" والے جانم، "قصۂ بے نظیر" والے صنعتی، "علی نامہ" والے نصرتی، "یوسف زلیخا" والے ہاشمی کے ہاں بنتا، سنورتا نظر آتا ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ میراں جی کی صوفیانہ شاعری اور نثر کی یہ گجری روایت برہان الدین جانم، شاہ داول، امین الدین اعلیٰ، شاہ تراب، میراں جی خدا نما اور میراں یعقوب وغیرہ کے ہاں پھیلتی چلی جاتی ہے۔

میراں جی کی کئی تصانیف (۳۳) ہم تک پہنچی ہیں جن میں "خوش نامہ"، "خوش نغز"، "شہادت التحقیق"، "مغز مرغوب" نظم میں ہیں اور "مرغوب القلوب" نثر ہیں۔ ان سب کا

موضوع تصوف ہے اور یہ مریدوں اور عام طالبوں کی ہدایت کے لیے لکھی گئی ہیں۔ میراں جی کی زبان گجری سے قریب تر ہے اور اس پر جہاں دکن کی مقامی اور گجری اردو کا اثر گہرا ہے وہاں پنجابی لب ولہجہ اور الفاظ کا اثر بھی نمایاں ہے۔ قدیم اردو کے مطالعے سے یہ بات پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے کہ شمالی ہند سے لے کر دکن و گجرات تک پنجابیوں نے اپنے مخصوص لب ولہجہ سے اردو کے بنیادی لہجہ کی تشکیل کی ہے۔ میراں جی کے تصوف کا مزاج بھی گجری تصوف سے قریب تر ہے۔ یہاں بھی ہندو تصوف کی روح اسلامی طرزِ احساس میں ڈھلتی دکھائی دیتی ہے۔ میراں جی کی مخصوص صوفیانہ فکر میں عرفانِ نفس پر زور دیا جاتا ہے، جسے وجود کے تمام مدارج کے عرفان کے ذریعے حاصل کیا جاتا ہے۔ وجود کے اسی فلسفہ کو برہان الدین جانم (م ۱۵۹۸ء/۱۰۰۷ھ) نے باقاعدہ شکل دی اور واجب الوجود، ممکن الوجود، ممتنع الوجود اور عارف الوجود اس کے مختلف درجے مقرر کیے۔ واجب الوجود وجودِ خاکی ہے، ممکن الوجود وجودِ روحانی ہے جو وجودِ خاکی میں اپنی صورت پذیری کرتا ہے۔ ممتنع الوجود میں اشیا کی صورتیں معدوم ہو جاتی ہیں اور بے کران ظلمات سے واسطہ پڑتا ہے اور یہیں سے نور پیدا ہوتا ہے، جس کی انتہا عارف الوجود ہے، جو "نورِ محمدی" ہے۔ امین الدین اعلیٰ اسے اور آگے بڑھاتے ہیں اور ہندو فلسفے سے اس میں پانچواں عنصر خالی شامل کر دیتے ہیں۔ پانچ عنصر اور پچیس گنوں کے اس تصوف کی مقبولیت کا راز یہی ہے کہ اس میں اسلامی تصوف اور ہندو فلسفے کے امتزاج سے ایک ایسی اکائی وجود میں آتی ہے جو اسے ہندو مسلمان دونوں سے قریب تر کر دیتی ہے۔ سارے برصغیر میں یہ دور اسلامی طرزِ فکر کے زیرِ اثر ہندو فکر و مزاج کی تبدیلی کا دور تھا اور بھگتی تحریک شمال سے جنوب تک ہر طبقہ میں مقبول تھی۔ کبیر داس اور گرونانک، رامانند اور تلسی داس اسی تحریک کے نمائندہ تھے۔ مرہٹی شاعری اسی اندازِ فکر کی ترجمانی کر رہی تھی۔ گجری تصوف میں یہ مخصوص روایت اپنے ارتقا کی کئی منزلیں بہت پہلے ہی طے کر چکی تھی۔ اس پس منظر میں میراں جی کے تصوف کے معنی سمجھ میں آنے لگتے ہیں۔

بہمنی سلطنت کے خاتمے تک چند باتیں قابلِ ذکر ہیں۔ اولاً یہ کہ اردو سارے دکن میں واحد مشترک زبان کی حیثیت سے جڑ پکڑ چکی تھی۔ ثانیاً یہ کہ وہ ارتقا کی اس منزل پر پہنچ چکی تھی جہاں اسے عام طور پر ادبی و تخلیقی سطح پر استعمال کیا جا رہا تھا۔ ثالثاً یہ کہ "دکنیت" کے

جوش و جذبہ میں یہاں نہ صرف اسے دربار سرکار کی سرپرستی حاصل تھی، بلکہ واحد قومی زبان کے طور پر قبول کر لیا گیا تھا۔ دفتری امور میں بعض اوقات اسی زبان میں انجام دیے جا رہے تھے اور بادشاہوں کے دربار میں فارسی شعرا و علما کے ساتھ ساتھ اردو شعرا و علما بھی قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھے جاتے تھے اور جیسے جیسے وقت گزرتا گیا فارسی شعرا کے مقابلے میں اردو شعرا کی قدر و منزلت بھی بڑھتی چلی گئی۔ علی عادل شاہ ثانی کے بیان میں خافی خان لکھتا ہے کہ:

"بادشاہے بود باہوش ---- فضلا و صلحا را دوست داشتی و شاعران را حرمت نمودی خصوص در حق شاعران ہندی زیادہ مراعات میفرمود"۔ (۳۵)

اور آخری بات یہ کہ بہمنی سلطنت میں بحیثیت مجموعی دو اسالیب بیان ابھرتے نظر آتے ہیں۔ ایک ادبی اسلوب گجری ادب کی روایت کے زیر اثر پروان چڑھتا ہے جس میں سنسکرت اور پراکرتی زبانوں کے الفاظ کھل کھیلتے نظر آتے ہیں۔ "بولی گجرات" میں شاہ باجن اور قاضی محمود دریائی اس کے نمائندہ ہیں اور دکن میں "کدم راؤ پدم راؤ" والے نظامی، میراں جی شمس العشاق اور بعد میں شاہ داول، برہان الدین جانم، ابراہیم عادل شاہ ثانی اسی اسلوب کی پیروی کر رہے ہیں۔ یہ اسلوب ہندی بحور میں اپنے نفسِ مضمون کا اظہار کرتا ہے اور اصناف بھی وہی قبول کرتا ہے، جو گجری اردو میں مستعمل تھیں۔ دوسرا اسلوب فارسی اسلوب و آہنگ، اصناف و بحور اور رمزیات و صنمیات کے زیر اثر وجود میں آتا ہے۔ یہ دونوں اسالیب اکثر ایک ہی مصنف کے ہاں نظر آتے ہیں، مثلاً میراں جی کی نظم میں گجری روایت والا اسلوب غالب ہے لیکن نثر میں فارسی روایت والا اسلوب ابھرتا ہے۔ نظامی کی "کدم راؤ پدم راؤ" میں پہلا اسلوب رنگ جماتا ہے لیکن "خوشنامہ" میں دوسرا اسلوب نظر آتا ہے۔ اشرف بیابانی کی "نوسرہار" (۱۵۰۳ء/ ۹۰۹ھ) اور فیروزی بیدری کے "پرت نامہ" (۳۶) میں، جو ۱۵۶۵ء/ ۹۷۳ھ سے قبل کی تصنیف ہے، فارسی اسلوب اپنی شکل بناتا ہے۔ یہی دو دھارے دکنی ادب میں ساتھ ساتھ بہتے نظر آتے ہیں۔ پہلا اسلوب عادل شاہی سلطنت کے ساتھ مخصوص ہو کر بیجاپور میں پھولتا پھلتا ہے اور نصرتی کی شاعری میں اپنے کمال کو پہنچتا ہے

اور دوسرا اسلوب بقیہ حصہ دکن کا مقبول اسلوب بن کر اشرف بیابانی، فیروز بیدری، ملا خیالی، حسن شوقی، قلی قطب شاہ سے ہوتا، بدلتے سیاسی و تہذیبی حالات سے پھیلتا بڑھتا، ولی تک پہنچتا ہے اور "ریختہ" بن کر جیسے ہی اورنگ زیب عالمگیر کی فتوحات دکن نے بند دروازے پھر کھول دیے، شمال سے جاملتا ہے اور ایک ادبی معیار بن کر سارے برصغیر میں پھیل جاتا ہے۔ ان دو اسالیب کے فرق کا اندازہ کم و بیش ایک ہی زمانے کے ابتدائی و آخری دور کے شاعروں کے اسالیب کے سرسری مطالعے سے ہوسکتا ہے۔ آسانی کے لیے ہم ان اسالیب کو بیجاپور کے ادبی اسلوب اور گولکنڈہ کے ادبی اسلوب کا نام دیتے ہیں۔

بیجاپور کا ادبی اسلوب

اللہ سنوروں پہلیں آج
کیتا جن یہ دھوں جگ کاج
جگتر کیرا توں کرتار
سبھوں کیرا سرجن ہار

("ارشاد نامہ" تصنیف ۱۵۸۲ء/۹۹۰ھ)

کیا میں بچن بیل کوں یوں برطی
بدی سو فلک کا چہ منڈوا چڑھی
سخن میں نہوئی یو کرامت جلگ
کوانا نہ ہرگز سخنور تنگ

("علی نامہ" نصرتی ۱۶۶۵ء/۱۰۷۶ھ)

گولکنڈہ کا ادبی اسلوب

تہیں قطب اقطاب جگ پیر ہے
تُہیں غوث اعظم جہانگیر ہے

تُمھیں چاند، باقی ولی تارے
تو سلطان، سردار ہیں سارے

("پرت نامہ" فیروز تصنیف ۱۵۶۵ء/۹۷۳ھ)

مجھے یکدن دیا ہاتف نے آواز
پرت کی داستاں کے اے سخن ساز
سخن کا آج ہو کر تو گہر سنج
سخن کا کھولتا نیں کیا سبب گنج

("پھول بن" ابن نشاطی ۱۶۵۵ء/۱۰۶۶ھ)

اسلوب بیان کا یہ فرق شروع سے لے کر آخری دور تک قائم رہتا ہے یہاں تک کہ جب فارسی اثرات کی ہوائیں دکن میں پھیلتی ہیں تو بیجاپور میں یہ اثرات بھی گولکنڈہ ہی سے آتے ہیں۔ بیجاپور کا مقیمی اپنی مثنوی "چندر بدن و مہیار" گولکنڈہ کے غواصی کی مثنوی "سیف الملوک و بدیع الجمال" (۱۶۲۵ء/۱۰۳۵ھ) ہی کے تتبع میں لکھتا ہے اور اس کا اعتراف ان الفاظ میں کرتا ہے:

تتبع غواصی کا باندیا ہوں میں
سخن مختصر لیا کے ساندیا ہوں میں
عنایت جو اس کی ہوئی مجھ اُپر
یو تب نظم قصہ کیا سر بسر

چندر بدن و مہیار، (قبل ۱۶۳۵ء/۱۰۴۵ھ) کی مقبولیت سے یہ اندازِ بیان اتنا مقبول ہو جاتا ہے کہ بیجاپور کے اہلِ کمال مقیمی کی پیروی کرنے لگتے ہیں۔ امین نے "بہرام و حسن بانو" لکھی تو اعتراف کیا:

یکایک میرے دل میں آیا خیال
قصہ یک لکھوں میں مقیمی مثال

صنعتی بھی اپنی مثنوی "قصہ بے نظیر" (۱۶۴۵/۱۰۵۵ھ) میں فارسی اثرات کو قبول کرنے کا اظہار ان الفاظ میں کرتا ہے:

رکھیا کم سنسکرت کے اس میں بول
اوک بولنے تے رکھیا ہوں اسول

"مقیمی مثال" دراصل وہ رجحان تھا جس کے ذریعے فارسی اثرات اپنا رنگ جما رہے تھے۔ گولکنڈہ کا اسلوب وقت کے دھارے پر بہہ رہا تھا اور اسی لیے وہاں کے اہل کمال کا اثر بیجاپور پر پڑ رہا تھا۔ ان اثرات کی ایک اور لہر اس وقت بیجاپور پہنچی جب محمد قطب شاہ کی بیٹی خدیجہ سلطان محمد عادل شاہ ثانی سے بیاہ کر بیجاپور آئی اور جلد ہی سرپرست کی حیثیت سے ادبی حلقوں میں مرکزی مقام حاصل کر لیا۔ خدیجہ سلطان کی سرپرستی کا اثر بیجاپور کے شاعروں پر براہ راست پڑا۔ رستمی کی مثنوی "خاور نامہ" (۱۶۴۰/۱۰۵۰ھ) اور ملک خشنود کی مثنوی "جنگ سنگار" (۱۶۴۰/۱۰۵۰ھ) میں فارسی اسلوب و آہنگ کے یہی اثرات اسی لیے کارفرما ہیں۔ "خاور نامہ" اور "جنت سنگار" دونوں فارسی سے ترجمہ کیے گئے ہیں۔ اس رجحان کا اثر یہ ہوا کہ بیجاپور کے ادبی اسلوب میں فارسی اسلوب و آہنگ در آیا۔ گجری اصناف سخن اور بحور ترک کر دیے گئے اور ان کی جگہ فارسی اصناف سخن اور بحور نے لے لی لیکن اس کے باوجود بیجاپور کا لسانی و تہذیبی مزاج آخر تک بقیہ دکن سے الگ رہا۔

موضوعات و اصناف کے اعتبار سے دکنی ادب کا جائزہ

موضوعات میں تصوف و اخلاق کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ ابتدائی دور کی جو تحریریں ملتی ہیں وہ کم و بیش مذہب و تصوف کے موضوعات سے متعلق ہیں، جو زیادہ تر شاعری کے ذریعے بیان کیے گئے ہیں۔ بیجاپور میں یہ موضوعات ہندی بحور میں نظم کیے گئے ہیں اور ان کو گانے کے لیے لکھا گیا ہے تاکہ شاعری موسیقی سے مل کر مریدوں اور طالبوں کے ذہن پر گہرے اثرات مرتب کر سکے۔ یہ وہی اصناف و بحور ہیں جو ہمیں گجرات میں شاہ باجن، قاضی محمود دریائی اور علی جیوگام دھنی کے ہاں ملتی ہیں یہاں تک کہ اسلامی تصوف کے جس ہندوستانی روپ کو انھوں نے شاعری کی زبان میں موسیقی کے لیے لکھا وہی انداز و فکر بیجاپور میں پروان چڑھتے ہیں، جس کے نمائندہ برہان الدین جانم، شاہ داول اور امین الدین اعلیٰ

وغیرہ ہیں۔ بقیہ دکن اور گولکنڈہ میں مذہبی موضوعات کی نوعیت وہ ہے جو فیروز کے "پرت نامہ" میں ملتی ہے جس میں شاہ عبدالقادر جیلانی کی مدح کر کے فیروز نے اپنے پیرو مرشد شیخ ابراہیم مخدوم جی کی مدح لکھی ہے۔ گولکنڈہ کے تصوف کی نوعیت و مزاج میں ہندوستانی فلسفہ کا اثر و رنگ کم ہے۔ وہاں صوفیانہ خیالات اور اسلامی عقائد، مثنوی، نظم، غزل کے انداز میں بیان کیے جا رہے ہیں۔ گولکنڈہ کے موضوعات پر فارسی ادب کے موضوعات کا اثر گہرا ہے۔ بیجاپور میں غزل کی روایت بہت بعد میں ابھرتی ہے لیکن گولکنڈہ میں غزل کی روایت مشتاق، لطفی، فیروز، محمود خیالی اور حسن شوقی کے ساتھ نمایاں اور اہم ہو جاتی ہے۔ یہ وہ شاعر ہیں جو محمد قلی قطب شاہ سے پہلے گولکنڈہ میں استاد فن مانے جا رہے تھے۔ غزل میں وہی مضامین باندھے جا رہے ہیں جو فارسی غزل میں ملتے ہیں۔ رندی و عاشقی، تصوف اور زندگی کے رنگا رنگ تجربات دکنی غزل کے موضوعات ہیں اور جب محمد قلی قطب شاہ کی شاعری کا آغاز ہوتا ہے تو گولکنڈہ میں فارسی اثرات کے بادل چاروں طرف چھائے ہوتے ہیں۔ اسی فضا میں احمد گجراتی قلی قطب شاہ کے دربار میں جاتے ہیں تو "لیلیٰ مجنوں" اور "یوسف زلیخا" مثنویاں لکھتے ہیں اور اُن اصناف کو ترک کر دیتے ہیں جو گجری اردو میں مروّج تھیں۔ احمد گجراتی کی غزلیں بھی اسی رجحان کی نمائندگی کر رہی ہیں۔ غزل کی روایت کے ساتھ ساتھ مثنوی اور نظم کی روایت بھی فارسی کے زیر اثر ہی پروان چڑھتی ہے۔ قلی قطب شاہ کے کلام میں زبان و بیان پر مقامی رنگ کے اثرات کے باوجود، شاعری کا داخلی مزاج فارسی زبان و ادب کا مزاج ہے۔ اصناف و بحور بھی فارسی کی استعمال ہو رہی ہیں اور روایت، اشارات و کنایات، تلمیحات و رمزیات بھی فارسی سے لیے جا رہے ہیں۔

دکنی ادب کا مزاج بات کو پھیلا کر اور پورے سُروں کے ساتھ بیان کرنے کی طرف ہے، اس لیے مثنوی اور نظم کا رواج عام ہے۔ مثنوی میں فارسی قصوں کو اپنا کر انہیں دکنی کے تہذیبی مزاج کے ساتھ بیان کیا جا رہا ہے لیکن ساتھ ساتھ دکنی قصوں کو بھی موضوعِ سخن بنایا جا رہا ہے۔ اگر احمد کی "لیلیٰ مجنوں"، "یوسف زلیخا" اور رستمی کا "خاور نامہ" فارسی موضوعات کو اپنانے کی مثالیں ہیں تو مقیمی کی "چندر بدن و مہیار" اور جنی کی "قطب مشتری" دیسی قصوں کو اپنانے کی مثالیں ہیں۔ اس کے علاوہ مثنوی کی صنف کو فتح ناموں میں بھی استعمال کیا جا رہا ہے۔ حسن شوقی نے "فتح نامہ نظام شاہ"، مقیمی نے "فتح نامہ بکھیری" اور

نصرتی نے "فتح نامہ بہلول خان" لکھے۔ یہی نہیں بلکہ بادشاہوں کی زندگی کے اہم واقعات کو بھی موضوع سخن بنایا جارہا ہے۔ عبدل نے "ابراہیم نامہ" میں ابراہیم عادل شاہ کی معاشرتی زندگی کی تصویر کشی کی ہے۔ حسن شوقی نے محمد عادل شاہ کی ایک شادی کو "میزبانی نامہ" کے عنوان سے موضوع سخن بنایا ہے۔ نصرتی نے علی عادل شاہ ثانی شاہی کے دور حکومت کے پہلے دس سال کے جنگی کارناموں کو "علی نامہ" کا موضوع بنایا ہے۔ اس تخلیقی عمل سے اردو زبان میں اظہار و بیان کی غیر معمولی صلاحیت پیدا ہو گئی اور وہ مضبوط بنیاد تیار ہو گئی جس پر آئندہ اردو شاعری کی عمارت تعمیر ہوئی۔

غزل اور مثنوی کے علاوہ قصیدہ بھی دکنی ادب میں رنگ پاتا ہے۔ اس کی ایک شکل تو مثنوی میں ملتی ہیں جہاں شاعر بادشاہ وقت کی مدح کرتا ہے، جیسے "لیلیٰ مجنوں" اور "یوسف زلیخا" میں۔ احمد گجراتی قلی قطب شاہ کی مدح میں متعدد اشعار کہتا ہے یا ملک خشنود "جنت سنگار" میں محمد عادل شاہ کی مدح کرتا ہے یا فتح ناموں میں حسن شوقی، مقیمی اور نصرتی اپنے اپنے ممدوحین کی مدح کرتے ہیں۔ فیروز "پرت نامہ" میں حضرت عبدالقادر جیلانی اور اپنے مرشد ابراہیم جی کی مدح لکھتا ہے۔ علی عادل شاہ ثانی شاہی حضرت گیسو دراز کی مدح میں یا اپنے محل اور باغ کی تعریف میں قصیدہ لکھتا ہے۔ لیکن جب یہ صنف سخن نصرتی کے "علی نامہ" میں پہنچتی ہے تو یہاں قصیدہ باقاعدگی کے ساتھ ایک صنف سخن کی حیثیت میں ابھرتا ہے۔ یہ وہ قصیدے ہیں جو فارسی زبان کے قصائد کو معیار و نمونہ بنا کر لکھے گئے ہیں اور آج بھی زبان و بیان کی اجنبیت کے باوجود فنی اعتبار سے ادب میں ان کی حیثیت اتنی ہی مسلم ہے جتنی سودا اور ذوق کے قصائد کی۔

اسی طرح مرثیہ میں ایک مقبول صنف سخن کی حیثیت میں دکن میں بنتا سنورتا نظر آتا ہے۔ دکن کے ساتھ زیادہ تر بادشاہ اہل تشیع تھے۔ محرم کے زمانہ میں ان عقائد کا اظہار مجلسوں اور دوسری رسوم کے ذریعے ہوتا تھا، اس لیے موقع و محل کے لیے مرثیہ نما نظمیں اور سلام لکھنے کا عام رواج تھا۔ یہ صنف سخن جہاں ہمیں قلی قطب شاہ کے ہاں ملتی ہے وہاں شاہی اور مرزا کے ہاں بھی جم کر سامنے آتی ہے۔ ان مرثیوں کے سلسلے میں ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ زیادہ تر مرثیے گانے کے لیے لکھے گئے ہیں۔ اسی لیے ان میں غنائی رنگ بہت گہرا ہے۔ شاہی نے اپنے مرثیے مخصوص راگ راگنیوں کو سامنے رکھ کر لکھے ہیں اور ہر مرثیہ کے ساتھ ان

راگ راگنیوں کے نام بھی دیے ہیں جن میں ان کو پڑھ کر سنانا چاہیے۔ اسی لیے شمال ہند کی طرح ان مرثیوں میں قصہ پن کے بجائے غنائی رنگ چھایا ہوا ہے۔ موضوع کے اعتبار سے انہیں مرثیہ کہا جا سکتا ہے لیکن مزاج کے اعتبار سے یہ "گیت" کے ذیل میں آتے ہیں۔ گیت کی روایت دکنی ادب میں، گجری کی طرح شروع ہی سے نظر آتی ہے۔ ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو کی کتاب "نورس" اس کی بہترین مثال ہے۔

عشق اس معاشرہ کا اوڑھنا بچھونا ہے۔ یہ مثنویوں میں بھی نظر آتا ہے اور نظموں غزلوں میں بھی۔ پھر یہ عشق صوفیانہ خیالات کے علاوہ خصوصیت کے ساتھ جنس اور جسم کا شدت سے اظہار کر رہا ہے جو اظہار حسن شوقی اور محمد قلی قطب شاہ کی غزلوں میں بھی ہو رہا ہے اور شاہی، نصرتی اور ہاشمی کے ہاں بھی۔ محبوب کی ہر ہر ادا، جسم کے خدوخال اور لذتِ وصل کو مزے لے لے کر بیان کیا جا رہا ہے۔ شاید ہی عشق کے کھیل کا کوئی پہلو ایسا ہو جس کا اظہار دکن کی شاعری میں نہ ہوا ہو۔ قلی قطب شاہ، شاہی و نصرتی کی غزل میں اگر لذت جسم کے رنگ ابھرتے ہیں تو ہاشمی کے ہاں عورتوں کے جنسی جذبات کا کھل کر اظہار ہوتا ہے، جس میں عورت کے جذبات کو عورت کی زبان میں عورت کی طرف سے بیان کیا جا رہا ہے۔ اسی لیے ہاشمی کی غزل ریختی کے پیش رو بن جاتی ہے۔ دکنی ادب میں تصور عشق کے مطالعہ سے پتا چلتا ہے کہ تہذیب میں زنانہ پن پیدا ہو گیا ہے۔ اب میدانِ عمل میدانِ جنگ نہیں بلکہ میدانِ جسم ہے۔ دنیا کی ہر چھوٹی بڑی تہذیب کے دور زوال میں اسی زنانہ پن کا اظہار ملتا ہے اور یہ اس بات کی علامت ہے کہ تہذیب سے قوتِ عمل، مردانگی اور آگے بڑھنے والی تندی غائب ہو گئی ہے۔

دکنی ادب میں ہندی روایت کے اتباع میں جذباتِ عشق کا اظہار عورت کی طرف سے ہو رہا ہے لیکن ساتھ ساتھ مرد بھی اپنے جذبات کا اظہار کر رہا ہے۔ مگر جیسے جیسے فارسی اثرات بڑھتے جاتے رہے عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کا رواج کم ہوتا جاتا ہے۔ حسن شوقی کی غزل میں ایک آدھ شعر میں عورت اپنے جذبات کا اظہار کرتی ہے۔ محمود، فیروز، ملا خیالی کے ہاں مرد کے جذبات کا اظہار ہوتا ہے، قلی قطب شاہ اور شاہی کے ہاں دونوں سطحیں برقرار رہتی ہیں لیکن بحیثیت مجموعی غزل کو صرف و محض عورتوں سے باتیں کرنے اور عورتوں کی باتیں کرنے کے لیے استعمال کیا جا رہا ہے۔

مثنوی، غزل، قصیدہ اور مرثیہ کے علاوہ ہجو کی روایت بھی دکنی ادب میں ملتی ہے۔ یہ ہجو کہیں غزل کے کسی شعر میں ملتی ہے اور کہیں باقاعدہ موضوع کی شکل میں، مثلاً ملک خشنود نے ہارون نامی گھوڑے کی ہجو لکھی ہے جو ایک قدیم بیاض میں میری نظر سے گزری ہے۔ دو شعر ملاحظہ کیجیے:۔ (۳۷)

رنگ میں حرامی بور ہے موں کا بڑا سر زور ہے

دبگی چھپاتا چور ہے دل جوں بحر مُردار کا

اگے تسو چلتا نئیں آبہار میں ملتا نئیں

جوں گانڈ لچہ ہلتا نئیں کھلکا ہے او دوپار کا

نصرتی نے بھی اپنے زمانے کے شاعروں کی ایک طویل ہجو لکھی ہے جس کا پہلا شعر یہ ہے۔ (۳۸)

سخن ور شعر کہنے تے رہنا چپ آج بہتر ہے

جماعت ہرزہ گویاں کی کدھر کوچے میں گھر گھر ہے

غرض کہ موضوع، اصناف، ہیئت، بحور و اوزان کے نقطۂ نظر سے جب ہم دکنی ادب کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ وقت کے ساتھ ساتھ ہندی اثرات تیزی سے کم ہوتے جاتے ہیں اور فارسی اسلوب گہرا ہوتا جاتا ہے۔ ہر طرف زبان و ادب کے آزاد و پابند ترجمے ہو رہے ہیں اور فارسی زبان کی تراکیب، بندشیں دکنی پر اثر انداز ہو کر اسے بدل رہی ہیں۔ یہ رجحان اس بات کی علامت تھا کہ بے جان اور زوال پذیر طرزِ احساس نے، جس کی نمائندہ سنسکرت زبان اور اس وقت کی ہندوستانی تہذیب تھی، ترقی پذیر طرز احساس اور زندہ، بڑھتی پھیلتی تہذیب و زبان کے آگے ہتھیار ڈال دیے ہیں۔ سنسکرت زبان اور اس کی تہذیب میں اتنی قوت نہیں تھی کہ وہ مسلمانوں کی نئی تہذیبی قوت کو اپنے رخ پر ڈھال کر ترقی دے سکے۔ اسی لیے جب یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ اردو زبان نے سرزمین ہند کی تلمیحات، دریاؤں، پہاڑوں، پرندوں اور صنمیات کو چھوڑ کر فارسی زبان و تہذیب کی تلمیحات و

روایات کو اپنایا تو معترض، تہذیبی قوت اور طرزِ احساس کے اس عمل کو بھول جاتے ہیں جو زندہ طرزِ احساس زوال پذیر یا مردہ طرزِ احساس پر ڈالتا ہے۔ ہر زبان چڑھتی ہوئی تہذیبی قوتوں کے ساتھ چڑھتی اور پھیلتی ہے اور اسی کے ساتھ سکڑتی اور گرتی ہے۔ اردو زبان ایک نئی ادبی زبان تھی جس میں مختلف تہذیبی قوتوں نے علاقائی عمل کیا تھا۔ ابتدا میں اس نے گجرات اور دکن میں سنسکرت زبان کے خیالات، الفاظ، اشارات، تلمیحات اور ہندی اصناف سخن کو اپنایا اور ایک روایت کو جنم دیا لیکن جب چند صدیوں تک یہ روایت استعمال میں آ کر اس منزل پر پہنچی کہ جہاں سے آگے بڑھنا ممکن نہیں تھا اور جہاں تخلیقی ذہن گھٹن اور رکاوٹ محسوس کرنے لگا تھا تو وہ اپنے اظہار کے لیے دوسری زندہ زبان کی طرف رجوع ہو گیا۔ تاریخ کے اس دور میں یہ ایک فطری عمل تھا۔ تہذیب کے اس موڑ پر اس کے علاوہ دوسرا عمل، دوسرا راستہ ممکن ہی نہیں تھا۔ گجری اردو، سنسکرتی اثرات کی گود میں پلی بڑھی تھی لیکن جب جیو گام دھنی کے ہاں، یہ نئی ادبی زبان اپنے کمال کو پہنچ گئی اور اس نے سارے امکانات کو سمیٹ کر ختم کر دیا تو خوب محمد چشتی کے ہاں ردِ عمل کی تحریک شروع ہو گئی اور وہ بھی فارسی زبان و ادب کی طرف رجوع ہو گئے۔ سب سے پہلے اردو زبان نے جس ادب، زبان و تہذیب کی طرف تخلیقی اظہار کے لیے رجوع کیا وہ سنسکرت اور دوسری پراکرتیں، ہندو فلسفہ و اسطور ہی تھے لیکن جب اس روایت کے امکانات کی ساری قوتیں سلب ہو گئیں اور آگے بڑھنے کا راستہ بند نظر آنے لگا تو فارسی روایت نے رفتہ رفتہ اس کی جگہ لے لی۔ اگر تہذیبی و تخلیقی سطح پر یہ نہ ہوا ہوتا تو آخیر کبیر داس کو یہ کہنے کی ضرورت کیوں پیش آتی کہ

ع   سنسکرت ہے کوپ جل بھاشا بہتا نیر

انہیں اسباب، تہذیبی تقاضوں اور سنسکرتی روایت کے خشک ہو جانے اور مزید تخلیقی راستوں کے بند ہو جانے کے باعث فارسی اثرات اردو زبان پر چھاتے چلے گئے اور ہندوستان کی کوئل پر فارسی بلبل غالب آ گئی۔ جب یہ نیا رجحان تہذیبی و لسانی تقاضوں کے ساتھ پروان چڑھا تو اہل علم و ادب اپنی زبان و ادب کو فارسی پیمانوں سے ناپنے لگے۔ اس تہذیبی نقطۂ نظر سے فارسی اثرات کا مطالعہ کیجیے تو بلبل اور لیلیٰ مجنوں کے معنی سمجھ میں آنے لگتے ہیں۔ یہی وہ روایت ہے جو مستقبل میں بنتی سنورتی، اورنگ زیب عالمگیر کی فتوحات کے ساتھ دکن میں غالب تہذیبی و لسانی اثر بن کر پھیلنے لگتی ہے اور متنوع امکانات کے مختلف سرے ابھار

کر تخلیقی قوتوں کو دعوت فکر و نظر دینے لگتی ہے اور جنہیں اپنا کر ایک ولی دکنی انہیں نئی تہذیبی قوتوں کے سہارے نئی لسانی و ادبی روایت کا ترجمان بن کر ہماری آنکھوں کا تارا بن جاتا ہے اور نصرتی، جو دکنی اردو کا آج بھی سب سے بڑا شاعر کہلائے جانے کا مستحق ہے، ایک مختصر سے عرصے میں ہماری نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے اور اورنگ آباد کے لچھمی نرائن شفیق نصرتی کے مرنے کے نوے سال بعد ۱۷۶۱ء/۱۱۷۵ھ میں جب اپنا تذکرہ "چمنستان شعرا" مرتب کرتے ہیں تو اس میں نصرتی کی تصانیف کا کوئی ذکر نہیں کرتے اور یہ جملہ نظر آتا ہے کہ "الفاظش بطور دکھنیان بر زبانہا گران می آید۔" (۴۹) تہذیب کے سانچے بدلنے کے ساتھ جب اسالیب بدلتے ہیں تو عظمتوں کا تصور اور معیار بھی بدل جاتا ہے۔ نصرتی، ہندی روایت کی طرح، تاریخ کی اسی "عادلانہ سفاکی" کا شکار ہو گیا۔ محمد باقر آگاہ (۱۷۳۷ء-۱۸۰۵ء/۱۱۵۰ھ - ۱۲۲۰ھ) نے "گلزار عشق" کے دیباچہ میں حسرت کے ساتھ لکھا "واحسرتا کہ ملک الشعراء نصرتی کو نہیں مانتے ہیں اور قدر اس کی ---- حال کی نہیں جانتے ہیں۔ بڑھی دستاویز ان کی یہ ہے کہ زبان اس کی کج مج ہے۔ زہے دریافت و خوشا سخن فہمی و عجب سمجھ۔" (۵۰)

محمد باقر آگاہ نے اسی "دیباچہ" میں ایک اور جگہ لکھا کہ "جب تک ریاست سلاطین دکن کی قائم تھی، زبان اونکی درمیانے اونکے رائج اور طعن و شماتت سے سالم تھی۔ اکثر شعراء کا مثل نشاطی و فراقی و شوقی و خشنود و غواصی و ذوقی و ہاشمی و شغلی و بحری و نصرتی و مہتاب و غیرہم کہ بے حساب ہیں اپنی زبان میں قصائد و غزلیات و مثنویات و قطعات نظم کیے اور داد سخنوری کا دیے --- لیکن جب شاہان ہند اس گل زمین جنت نظیر کو تسخیر کیے، طرز روزمرہ دکنی نہج محاورۂ ہند سے تبدیل پائے تا آنکہ رفتہ رفتہ اس بات سے لوگوں کو شرم آنے لگی۔" (۵۱)

اورنگ زیب کی فتح دکن نے ۱۶۸۸ء/۱۱۰۰ھ میں ساری سلطنتوں کے حدود مٹا دیے اور شمال جنوب ایک بار پھر گھر آنگن ہو گئے۔ شمال سے مدافعت کا وہ عمل، جس کی بنیاد بہمنی سلطنت کے ساتھ دکن میں پڑی تھی اور جس کے باعث تقریباً ساڑھے تین سو سال تک دکنی کلچر، زبان و ادب شمال سے الگ رہ کر پروان چڑھے تھے، ختم ہو گیا۔ مغلوں کی فتح نے فارسی اثرات کو اور گہرا کر دیا۔ جس طرح علاء الدین خلجی کی فتوحات گجرات و دکن نے شمال کے اثرات کو ان علاقوں میں پھیلا کر نئی تہذیبی و لسانی قوتوں کو ابھرنے کا موقع فراہم کیا تھا

یا جس طرح اکبر کی فتح گجرات کے بعد گجری تہذیب کا ڈھانچا ٹوٹ کر فارسی طرزِ احساس کے زیر اثر آ گیا تھا اسی طرح اورنگزیب کی فتح نے دکنی کلچر کی دیوار مدافعت کو توڑ کر ایک نئے تہذیبی امتزاج کے لیے راستہ صاف کر دیا۔ جیسے ہی دکن اور شمال مل کر ایک ہوتے ہیں زبان کا ایک نیا کینڈا اور ایک نیا معیار تیزی سے اپنے خدوخال ابھار کرنے لگتا ہے۔ ادبی سطح پر دکنی اردو کا مقامی رنگ اڑ جاتا ہے اور اب ایک ایسا معیار اسلوب و زبان ابھرتا ہے جو شمال سے جنوب تک اور مشرق سے مغرب تک ایک ہے۔ اس کے بعد نہ "گجری اردو" رہی نہ "دکنی اردو" بلکہ ریختہ کے نام سے نیا ادبی معیار بن کر سارے برصغیر میں پھیل گئی۔ ولی دکنی اسی تہذیبی امتزاج کا اس لیے سب سے بڑا شاعر ہے کہ اس نے دکنی روایت کے سارے زندہ امکانات شمال کی تہذیبی و لسانی قوتوں کے ساتھ ملا کر اس طور پر ایک کر دیے کہ وہ شمال اور جنوب دونوں کے لیے ایک سورج بن کر چمکنے لگا اور ساتویں صدی ہجری یعنی تیرہویں صدی عیسوی میں شمال سے جانے والی یہ زبان گجرات اور دکن میں پل بڑھ کر جب تقریباً چار سو سال بعد ادبی زبان بن کر شمال کو لوٹتی ہے تو یہاں کی ادبی و تخلیقی زمین میں جل تھل ہو جاتا ہے۔ اب ہر عمل کا رخ شمال کی طرف ہے۔ عزلت گجرات چھوڑ کر دہلی چلے آتے ہیں۔ ولی دکنی بھی شمال آتے ہیں اور شمال ہی کے سعد اللہ گلشن کا مشورہ قبول کرتے ہیں اور اس طرح اردو زبان کی پہلی اکائی اسی دائرہ کے ساتھ مکمل ہو جاتی ہے۔

دکنی ادب کے ارتقا، مختلف لسانی و تہذیبی اثرات، تخلیقی مزاج اور ہندی روایت سے فارسی روایت کی طرف بڑھنے کے اسباب پر ہم روشنی ڈال چکے ہیں جن سے بحیثیت مجموعی دکنی ادب کے عوامل و رجحانات کی ایک تصویر سامنے آ جاتی ہے لیکن یہ داستان ادھوری رہ جائے گی اگر دکنی نثر کا مختصر سا جائزہ نہ لیا جائے۔

دکنی نثر

دکنی نثر یا صوفیائے کرام کے ملفوظات پر مشتمل ہے جو ہمیں ساتویں صدی ہجری یعنی تیرھویں صدی عیسوی بلکہ اس سے پہلے سے ملتے ہیں لیکن نثر کا استعمال پہلی بار میراں جی شمس العشاق کے ہاں ملتا ہے جنھوں نے اپنے مخصوص صوفیانہ خیالات اور شریعت و طریقت کے مسائل کی تشریح کے لیے اسے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ تاریخوں اور تذکروں میں میراں جی کی نثری تصانیف میں رسالہ "سبع صفات" اور "گل باس" وغیرہ کا بھی ذکر آتا

ہے لیکن وثوق کے ساتھ ان کے بارے میں کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ "شرح مرغوب القلوب" کے بارے میں اس لیے کسی شک وشبہ کی گنجائش باقی نہیں رہتی ہے کہ یہ نثری تصنیف اس مخطوطے (۵۰) میں موجود ہے جس میں میراں جی، برہان الدین جانم، شیخ داول اور امین الدین اعلیٰ کی ۱۶۵۷ء/ ۱۰۶۸ھ تک کی کم و بیش ساری تصانیف موجود ہیں۔ یہ مخطوطہ ۱۶۵۷ء/ ۱۰۶۸ھ کا لکھا ہوا ہے اور اس میں "شرح مرغوب القلوب" کو میراں جی کی تصنیف بتایا گیا ہے۔ "شرح مرغوب القلوب" مشہور فارسی مثنوی "مرغوب القلوب" کو سامنے رکھ کر لکھی گئی ہے اور یہ وہ مثنوی ہے جو حضرت شمس تبریز سے منسوب ہے۔ شرح میں میراں جی نے شروع میں مختلف احادیث کی تشریح کی ہے اور اس کے بعد دس باب قائم کر کے توبہ، طریقت، معرفت، وضو، دنیا، ترک دنیا وغیرہ کو موضوع بنایا ہے۔ التزام یہ رکھا گیا ہے کہ پہلے حدیث نبوی یا قرآن کی آیت دی گئی ہے اور پھر اس کی تشریح کی گئی ہے۔ نثر کا انداز بیانیہ ہے اور اس پر میراں جی کی منظوم تصانیف کے برخلاف فارسی اسلوب و آہنگ کا اثر واضح ہے۔

برہان الدین جانم کی نثری تصنیف "کلمۃ الحقائق" میں باقاعدہ طور پر نثر کو اظہار کا ذریعہ بنایا گیا ہے۔ کلمۃ الحقائق میں بھی شریعت وطریقت کے مسائل بیان کیے گئے ہیں اور بیجاپور کے مخصوص تصوف کی تشریح کی گئی ہے۔ ساتھ ساتھ ان مذہبی فلسفیانہ مباحث پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے جن کا علم رکھنا اس زمانے میں ضروری تھا۔ اس میں نثر کو سوال و جواب کے انداز میں مکالمہ کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ پہلے سوال آتا ہے پھر اس کا جواب۔ کہیں سوال فارسی میں ہے اور جواب اردو میں۔ کہیں سوال اردو میں جواب فارسی میں۔ کہیں فارسی و اردو مل جل کر استعمال میں آتی ہیں۔ "کلمۃ الحقائق" کی نثر پر گجری اردو کا رنگ غالب ہے۔ جانم نے اپنی زبان کو خود گجری کہا ہے لیکن فارسی اثرات کا رنگ دیتا ابھرتا نظر آتا ہے۔ دکن میں نثر کی روایت باقاعدہ طور پر اسی خاندان سے شروع ہوتی ہے۔ "معراج العاشقین" بھی حضرت بندہ نواز گیسودراز کی تصنیف نہیں ہے بلکہ بارہویں صدی ہجری کے ایک بزرگ اور اسی خانوادہ کے ایک مرید مخدوم شاہ حسینی بیجاپوری کی تصنیف ہے، جس کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ امین الدین اعلیٰ کی "گنج مخفی"، "رسالہ وجودیہ"، "گفتار شاہ امین"، "حکمۃ الاسرار"، میراں جی خدا نما کی "شرح تمہیدات ہمدانی" شاہ محمد قادری نور دریا کا "ذکر نامہ" اور "رسالہ وجودیہ" میراں یعقوب کی "شمائل الاتقیا" اسی نثری روایت کی کڑیاں ہیں۔

"کلمۃ الحقائق" اور ان نثری تصانیف میں فرق صرف یہ ہے کہ اول الذکر کے مقابلے میں ان تصانیف میں فارسی اسلوب زیادہ گہرا ہو گیا ہے لیکن زبان و بیان بنیادی طور پر دکنی ہے۔ اگر ان تصانیف کا میراں جی شمس العشاق یا برہان الدین جانم کی نثر سے مقابلہ کریں تو ہمیں اظہار بیان کے ارتقا کا واضح طور پر احساس ہوتا ہے۔

ان نثری کاوشوں کے سلسلے میں یہ بات ذہن نشین رہنی ضروری ہے کہ ان سب کا موضوع شریعت و طریقت، مذہب و اخلاق ہے لیکن دکنی نثر میں سب سے اہم نام شاہ امین الدین اعلیٰ کے ہم عصر ملا وجہی کا ہے جنھوں نے دکنی نثر کو ایک نیا آہنگ دیا اور اسے پہلی بار ادبی سطح پر استعمال کیا۔ "سب رس" (۱۶۳۵ء/۱۰۴۵ھ) میں افسانۂ حسن و عشق کو تمثیل کے انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ "سب رس" محمد یحییٰ ابن سیبک فتاحی نیشاپوری (م ۱۴۴۸ء/۸۵۲ھ) کی تصنیف "دستور عشاق" کے نثری خلاصے "قصۂ حسن و دل" کا آزاد ترجمہ ہے اور انداز بیان قصۂ حسن و دل" کی طرح "سب رس" میں بھی مسجع و مقفیٰ رکھا گیا ہے۔ یہاں ایک اہتمام کا احساس ہوتا ہے اور اردو نثر پہلی بار مذہبی رنگ و موضوعات سے ہٹ کر داستان و تمثیل کے لیے استعمال کی جا رہی ہے۔ اس کی زبان دوسری دکنی تصانیف کے مقابلے میں نسبتاً صاف ہے۔ ملا وجہی نے اپنی زبان کو "زبان ہندوستان" کا نام دیا ہے حتیٰ کہ وہ اشعار بھی جو جابجا دیے گئے ہیں، دکنی زبان و بیان سے دور اور ریختہ کے معیار سے قریب تر ہیں۔ اس پر ایک تو ترجمہ کی وجہ سے اور دوسرے گولکنڈہ کے ادبی اسلوب کے مزاج کی وجہ سے فارسی اسلوب و آہنگ کا اثر بہت واضح ہے۔ اپنے اسلوب، اپنے تمثیلی انداز، مسجع و مقفیٰ عبارت کی وجہ سے "سب رس" دکنی نثر کی وہ واحد تصنیف ہے، جس میں آج بھی ادبی سطح اور ادبی شان کا اندازہ ہوتا ہے۔ "سب رس" کو آج بھی "فسانۂ عجائب" کی طرح دلچسپی لیکن اہتمام کے ساتھ پڑھایا جا سکتا ہے لیکن یہ وہ دور ہے کہ اظہار کا بنیادی ذریعہ شاعری تھی اور اسے ہر قسم کے موضوعات کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ اسی لیے نثر کی بڑی روایت اردو ادب میں بہت بعد میں وجود میں آتی ہے۔ قدیم نثر میں "سب رس" ایک ادبی کارنامہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ ملا وجہی کو خود اس کا احساس ہے کہ "کوئی اس جہان میں، ہندوستان میں ہندی زبان سوں اس لطافت اس چھنداں سوں نظم ہور نثر ملا کر گلا کر یوں نہیں بولیا۔ اس بات کو۔ اس نبات کو یوں کوئی آب حیات میں نہیں گھولیا، یوں غیب کا علم نہیں کھولیا ... (۵۳) یوں کتاب سب کتاباں کا سرتاج ہے، سب باتاں کا راج، ہر بات میں سو سو

معراج ۔۔۔ اس کتاب کو کون سینے پرتے بلاسی نا، اس کتاب بنیر کوئی اپنا وقت بھلاسی نا۔ "(۵۵)

اس اقتباس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہاں مختلف زبانوں کے الفاظ اور لہجے آنکھ مچولی کھیل رہے ہیں۔ پنجابی، دکنی، فارسی، عربی، مرہٹی اور پٹھانی اثرات کو اہلِ نظر آسانی سے دیکھ سکتے ہیں۔ خصوصیت کے ساتھ آخری جملے میں پنجابی لہجہ بہت نمایاں ہے۔
یہ لہجہ "سب رس" میں دوسری زبانوں کے اثرات کے ساتھ جابجا دکھائی دیتا ہے، مثلاً

۱۔ "بعضے کہتے ہیں کہ خدا کوں اس نظر سُوں دیکھیا نا جاسی، نظر سُوں خدا کوں دیکھیں گے تو خدا نظر میں نا آسی۔"

۲۔ "یوں کہے توں اس کے دیسنے وصناسوں یا بی دستا ہے۔"

۳۔ "جو لگن توں سب تی ہے بے طمع نا ہوسی، عشق میں آئے بنیر خاطر جمع نا ہوسی۔

۴۔ "سب نیکیچ ہودے۔"

یہ وہ لہجہ و آہنگ ہے جس نے اردو زبان کی تشکیل میں بڑا اہم کردار ادا کیا ہے۔ پنجابی لہجہ، آہنگ اور لے شروع ہی سے اردو زبان کے خون میں شامل رہے ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ شمال سے جو لوگ دکن، گجرات و مالوہ گئے اور وہ لوگ بھی جو دہلی میں آباد ہوئے، جن میں بادشاہ سے لے کر سپاہی پیشہ اور دوسرے طبقوں کے لوگ شامل تھے، پنجاب ہی کی طرف سے آکر برصغیر کے طول و عرض میں پھیلے تھے۔ اس بات کی وضاحت کے لیے سینی کمار چیٹر جی کی طرف رجوع کرتا ہوں۔ لکھتے ہیں کہ "اس امر کا امکان بہت قوی ہے کہ پنجابی مسلمان جو ترک افغان فاتحین کے ہمراہ نئے دارالحکومت دہلی میں آئے، سارے ہندوستانیوں میں سب سے زیادہ اہمیت کے مالک تھے۔ وہ دہلی میں اپنی وہ بولی بولتے آئے تھے جو دہلی کے شمالی اضلاع اور شمال مغرب علاقوں کی زبان سے حد درجہ مشابہت رکھتی تھی۔ انھوں نے اس زبان کو، جو کاروباری زبان بن گئی تھی، لہجہ و آہنگ دیا اور اس کے نقش و نگار کو بنانے سنوارنے میں اہم کردار ادا کیا۔ "(۵۵) مولانا شیرانی(۵۶) بھی یہی کہتے ہیں کہ "قطب الدین کے فوجی اور دیگر متوسلین پنجاب سے کوئی ایسی زبان اپنے ہمراہ لے کر روانہ ہوتے ہیں، جس میں خود مسلمان قومیں ایک دوسرے سے تکلم کر سکیں۔" دلچسپی کا امر یہ

ہے کہ غیاث الدین پنجابیوں کے لشکر کے ساتھ دہلی میں داخل ہوتا ہے۔ جس نے وہاں آباد ہو کر دہلی کی زبان پر بے حد اثر ڈالا ہوگا ـــ جب نارمنوں کی فتح نے انگریزی زبان پر اب تک نہ مٹنے والا اثر ڈالا اور ہمیشہ کے لیے اس کی رفتار کو بدل دیا تو ہم اندازہ کر سکتے ہیں کہ دہلی پر ان پنجابیوں نے کس قدر اثر ڈالا ہوگا۔ (۵۷) "تغلقوں کے عہد میں دہلی میں جس قسم کی زبان بولی جاتی تھی، اگر ہمیں اس کے نمونے دیکھنا ہیں، تو قدیم دکنی اردو کے ادبیات دیکھے جائیں۔" مل پنجاب کا اردو سے یہ گہرا تعلق شروع ہی سے ہمیں نظر آتا ہے اور اردو زبان کے لہجے، ہنگ اور ساخت کی تشکیل میں ان کی خدمات لافانی ہیں۔ اس زبان پر جو دہلی اور شمالی ہند سے دکن اور گجرات جاتی ہے پنجاب کا اثر بہت گہرا ہے۔ قدیم دکنی و گجراتی کے نمونوں کو دیکھ کر جب ہم پنجابی اثر و مزاج کو دیکھتے ہیں تو آج ہم ذرا دیر کو حیرت ضرور کرتے ہیں لیکن ہماری یہ حیرت اس وقت دور ہو جاتی ہے۔ جب ہم اردو اور پنجاب کے رشتے ناتے کا سراغ تاریخ کی روشنی میں لگاتے ہیں۔ قدیم دکنی و گجری میں اس زبان کا اثر دوسری زبانوں کے اثرات کے ساتھ ساتھ اس لیے نمایاں طور پر دکھائی دیتا ہے کہ ابھی مختلف لہجے اور آہنگ مکمل مل کر ایک نہیں ہوئے ہیں لیکن آئندہ دور میں جب یہ ایک وحدت بن کر ایک مخصوص شکل اختیار کر لیتے ہیں تو ہم اس بات کو بھول جاتے ہیں کہ اردو زبان کی یہ مخصوص شکل، اس کا مخصوص آہنگ و لہجہ کن کن اثرات سے مل کر بنا تھا۔ ان اثرات میں ایک نمایاں و بنیادی اثر اہلِ پنجاب کا تھا۔ اس کا امر کا ثبوت وہ فقرے ہیں، جو دکن و گجرات کی قدیم کتابوں میں محفوظ رہ گئے ہیں۔ تاریخ شاہد ہے کہ غیاث الدین تغلق اور خسرو خان نمک حرام کی جنگ کے حالات امیر خسرو نے پنجاب کی زبان ہی میں لکھ کر پیش کیے تھے۔ سجان رائے مورخ لکھتا ہے کہ "امیر خسرو بہ زبان پنجاب بہ عبارت مرغوب مقدمہ جنگ غازی الملک تغلق و ناصر الدین خسرو خان گفتہ کہ آنرا بہ زبان ہندوار گویند۔" (۵۸) مسعود سعد سلمان (۱۰۴۶ء۔ ۱۱۲۱ء/۴۳۸ھ۔ ۵۱۵ھ) کا ہندوی دیوان آج نایاب ہے۔ اگر یہ دستیاب ہو جاتا، تو لسانی مسائل کی بہت سی گتھیاں سلجھ جاتیں اور اردو کی نشو و نما اور رواج کی گمشدہ کڑیاں مل جاتیں۔ آئیے ہم گجرات کے قطب عالم (م ۱۴۵۳ء/۸۵۷ھ) کے چند فقرے اس اثر کے ثبوت میں پیش کرتے ہیں:

۱۔ قطب العالم نے حضرت راجو قتال کی پیدائش پر محمود سے فرمایا: "بھائی محمود:

خوش ہو اساں تمیں وڈا کسا تمیں وڈا سانڈے گھر جلال جہانیاں آیا۔"(۵۹)

۲۔ ایک اور موقع پر فرمایا:

"کیا ہے، لوہ ہے، کہ لکڑ ہے، کہ پتھر ہے۔"(۶۰)

۳۔ حضرت قطب عالم کے فرزند شاہ عالم عرف شاہ منجھن (م ۱۴۸۳ء/۸۸۸ھ) کے بھی بہت سے فقرے تاریخوں میں ملتے ہیں مثلاً

"پڈہ ڈو کرے یعنی بخوان اے پیرک۔"(۶۱)

"جمعات شاہیہ" میں یہ فقرے ملتے ہیں:

"کسا راجے اساں خوجے یعنی تو بادشاہ و من وزیر۔"(۶۲) و مذکور شد کہ روزے مخدوم سید را جو قدس سرہ بسلطان فیروز اتفاق ملاقات افتاد و در اول گفتہ از سلطان پرسیدند۔ "کاکا فیروز چنگا ہے۔" سلطان مرحوم گفت حالانکہ خوزادہ پرسش فرمود۔ "کاکا چنگا شد یعنی نیک شد۔"(۶۳)

اسی طرح دکن میں جو قدیم اردو کے نمونے ملتے ہیں ان میں بھی پنجابی لہجہ، آہنگ اور الفاظ کا رنگ و اثر دیکھا جاسکتا ہے۔

۱۔ حضرت شاہ برہان الدین غریب (م ۱۳۳۷ء/۷۳۸ھ) اپنے پیر و مرشد نظام الدین اولیاء کے حکم سے دکن آئے تو چلتے ہوئے پیر و مرشد نے فرمایا کہ ان کی پیر زادی بی بی عائشہ (بنت بابا فرید گنج شکر) کی خدمت میں ضرور حاضر ہوتے رہنا۔ ایک دن شاہ برہان الدین غریب بعد نماز جمعہ بی بی عائشہ کے گھر گئے اور بی بی عائشہ کی لڑکی کو دیکھ کر ازراہ کرم مسکرائے۔ بی بی عائشہ نے پوچھا:

"اے برہان الدین، ساڈی دھیہ کہ کیہا ہنسدا ہے۔"

۲۔ زین الدین خلد آبادی (م ۱۳۶۹ء/۷۷۱ھ) کا ایک فقرہ ملتا ہے۔ وہ بستر مرگ پر تھے کہ کسی نے ان کی طبیعت پوچھی۔ جواب دیا:

"منجھ مت بلاوو۔"(۶۴)

گجرات و دکن کے ان چند ملفوظات کا لہجہ، آہنگ اور لے دیکھیے تو دور ہی سے دیکھ کر کہا جاسکتا ہے کہ اردو کے بنیادی لہجہ و آہنگ کی تشکیل میں اہل پنجاب نے کیا کردار ادا کیا

ہے۔ ابھی چونکہ زبان سیال حالت میں تھی، اس لیے مختلف لہجے گھل مل کر ایک جان نہیں ہوئے تھے۔ اسی لیے یہ اثرات زبان میں الگ الگ نظر آرہے ہیں۔ جیسے گھٹا چھا جانے سے پہلے مختلف رنگوں کے بادل، کوئی سیاہ، کوئی سرمئی اور کوئی سفید، ہوا کے پروں پر الگ الگ اڑتے پھرتے ہیں، لیکن جب گھٹا چھا جاتی ہے اور سب بادل مل کر ایک جان ہو جاتے ہیں، تو پھر ان کے الگ وجود کو پہچاننا مشکل ہو جاتا ہے۔ یہی عمل اردو زبان کے ساتھ ہوا۔ خون کے اسی رشتے کی وجہ سے آج بھی اردو اہلِ پنجاب کی لاڈلی اور چہیتی ہے۔

(مئی ۱۹۷۰ء)

حواشی

۱۔ "دی ہسٹری آف دی انڈین پیپل اینڈ کلچر" ج پنجم، ص ۳۵۱، مطبوعہ بھارتیہ ودیا بھون، بمبئی۔
۲۔ ایضاً۔
۳۔ تارا چند، ڈاکٹر، "تمدن ہند پر اسلامی اثرات"، ص ۲۲۸، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۳ء۔
۴۔ چیٹرجی، ایس۔ کے، "انڈو آرین اینڈ ہندی"، (۱۹۴۲ء)، ص ۹۰۔
۵۔ "مقالات حافظ محمود شیرانی"، ج اول، ص ۱۳۲، مجلس ترقی ادب، لاہور۔
۶۔ شیرانی، مظہر محمود (مرتب)، "پنجاب میں اردو"، ص ۳۸، طبع سوم، مکتبہ معین الادب لاہور۔
۷۔ خافی خان، "منتخب اللباب"، ج ۳، ص ۳۰۷، بنگال ایشیاٹک سوسائٹی، کلکتہ ۱۹۲۵ء۔
۸۔ نواب علی، سید، "مراۃ احمدی"، جلد اول، ص ۳۳، مطبوعہ کلکتہ ۱۹۲۸ء۔
۹۔ صدیقی، عبدالمجید، "بہمنی سلطنت"، ص ۱۰۲۔ ۱۰۳، ادارہ ادبیات اردو، حیدر آباد دکن۔
۱۰۔ نواب علی، سید، "خاتمہ مراۃ احمدی"، ص ۱۲۸۔ ۱۲۹، مطبوعہ کلکتہ، ۱۹۲۸ء۔
۱۱۔ "تاریخ گجرات"، بحوالہ "ہندوستان میں عربوں کی نظر میں"، ج ۱، ص ۱۱، دارالمصنفین، اعظم گڑھ (۱۹۶۰ء)۔
۱۲۔ "جمعات شاہیہ" (قلمی)، ص ۳، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔
۱۳۔ شیرانی، مظہر محمود (مرتب)، "مقالات حافظ محمود شیرانی"، ج ۱، ص ۱۱۸، مجلس ترقی ادب، لاہور۔
۱۴۔ ایضاً، ص ۱۲۱ تا ۱۳۰۔
۱۵۔ اس پتھر کا ایک نقش انجمن ترقی اردو پاکستان کے کتب خانہ خاص میں محفوظ ہے۔
۱۶۔ سہ ماہی "تحریر"، دہلی، شمارہ نمبر ۲، ص ۲۹۳۔
۱۷۔ "خزائن رحمت اللہ"، شاہ باجن (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۱۸۔ ایضاً۔

۱۹۔ شیرانی، مظہر محمود (مرتب)، "مقالات حافظ محمود شیرانی"، ج ۱، ص ۱۷۶، مجلس ترقی ادب، لاہور۔

۲۰۔ "دیوان قاضی محمود دریائی" (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۱۔ نواب علی، سید، خاتمہ "مراۃ احمدی"، ص ۶۵، مطبوعہ کلکتہ ۱۹۲۸ء۔

۲۲۔ خوب محمد چشتی، "خوب ترنگ"، (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۳۔ "امواج خوبی"، (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۴۔ مندرجہ میں۔

۲۵۔ خوب محمد چشتی، "امواج خوبی" (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۶۔ محمد اکبر الدین صدیقی، "گلشن الحقائق"، ص ۲۱، ادارہ ادبیات اردو، حیدر آباد دکن، ۱۹۶۱ء۔

۲۷۔ "ارشاد نامہ" قلمی، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۸۔ "جنتہ البقا" (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۹۔ زور، محی الدین، اردو شہ پارے، ص ۱۲، ۱۹۲۹ء۔

۳۰۔ امین گجراتی، "یوسف زلیخا" (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۳۱۔ "تاریخ دکن سلسلہ آصفیہ"، ج ۳، حصہ اول، ص ۲۷، مطبوعہ حیدر آباد دکن، ۱۸۹۷ء۔

۳۲۔ اردوئے قدیم، ص ۳۹، ۴۰، مطبع منشی نول کشور، لکھنؤ۔

۳۳۔ حفیظ قتیل، ڈاکٹر، "معراج العاشقین کا مصنف"، مطبوعہ حیدر آباد دکن، ۱۹۶۸ء۔

۳۴۔ "سیر محمدی"، ص ۱۱۲، مطبوعہ یونانی دواخانہ پریس، سبزی منڈی، الہ آباد، ۱۹۲۸ء۔

۳۵۔ مجلہ، مکتبہ حیدر آباد، شمارہ اپریل ۱۹۲۸ء، ص ۱۸ تا ۳۳۔

۳۶۔ "کدم راؤ پدم راؤ"، (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۳۷۔ "فتح نامہ نظام شاہ" (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۳۸۔ "خوانامہ" (قلمی)۔ ایضاً۔

۳۹۔ نذیر احمد، ڈاکٹر، "نوسر ہار"، "اردو ادب"، علی گڑھ ستمبر ۱۹۵۷ء، ص ۳۸-۹۳، مخطوطہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۴۰۔ "قلزم البیندی" (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۴۱۔ زور، محی الدین قادری، "تذکرہ اردو مخطوطات" ج ۱، ص ۲۸۵، مطبوعہ ادارہ ادبیات اردو، حیدر آباد دکن۔

۴۲۔ میر منور علی عرف سید و میاں، "ضیائے بیابانی"، ص ۳۹، مطبع دستگیری، چنچل پورہ، حیدر آباد دکن، ۱۳۵۵ء۔

۴۳۔ "منتخب اللباب"، حصہ سوم، مطبوعہ کلکتہ، ص ۳۰۸۔

۴۴۔ مخطوطات انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۴۵۔ "منتخب اللباب"، ج ۳، ص ۳۵۹-۳۶۰۔

۴۶۔ نذیر احمد، ڈاکٹر، "قطب الدین فیروز بیدری اور اس کا پرت نامہ"، ص ۴۴، مطبوعہ "اردو ادب"، علی گڑھ، جون ۱۹۵۷ء۔

۴۷۔ بیاض (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۴۸۔ ایضاً۔

۴۹۔ "چمنستان شعراء" ص ۳۲۲، مطبوعہ انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۲۸ء۔

۵۰۔ آگاہ، محمد باقر، "گلزار عشق" (قلمی)۔ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۵۱۔ ایضاً۔

۵۲۔ "شمس العشاق" (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۵۳۔ عبدالحق، مولوی، (مرتب)، "سب رس"، ص ۱۱، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۳۳ء۔

۵۴۔ ایضاً۔

۵۵۔ چیٹرجی، ایس کے، "انڈو آرین اینڈ ہندی" ۱۶۸-۱۶۹۔

۵۶۔ "پنجاب میں اردو"، ص ۶۷-۷۰، مطبوعہ مکتبہ معین الادب لاہور (طبع سوم)۔

۵۷۔ ایضاً۔

۵۸۔ "خلاصۃ التواریخ" (فارسی)، ص ۲۳۵۔

۵۹۔ "تحفۃ الکرام"، ۱۸، مطبع حسینی اثنا عشری، بمبئی۔

۶۰۔ نواب علی، سید، "خاتمہ مراۃ احمدی" ۱۸۹۰ء۔

۶۱۔ "مراۃ سکندری"، ص ۶۵، مطبع فتح الکریم بمبئی، ۱۳۰۸ھ بار اول۔

۶۲۔ "کلمات شاہیہ" (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۶۳۔ ایضاً۔

۶۴۔ عبدالحق، مولوی، "اردو کی ابتدائی نشوونما میں صوفیائے کرام کا کام"، (۱۹۵۳ء)، ص ۲۱۔

نویں صدی ہجری میں اردو شاعری کی روایت

اردو زبان کی پہلی تصنیف

مثنوی کدم راؤ پدم راؤ

اُردو زبان کی پہلی تصنیف

مثنوی کدم راؤ پدم راؤ

(۱)

"تاریخ ادب اردو" لکھتے ہوئے میں نے اس بات کا التزام خاص طور پر کیا کہ ادب کو معاشرتی، تہذیبی و سیاسی عوامل کے ساتھ دیکھا اور سمجھا جائے اور ادب کی روایت جن جن اثرات اور رنگوں سے مل کر بنی ہے انھیں واضح کیا جائے۔ قدیم اور جدید کی تقسیم ہم نے اپنی سہولت کے لیے کی ہے ورنہ بنیادی طور پر ایک ہی روایت نئے اثرات قبول کرتی اور ازکار رفتہ اثرات کو رد کرتی ہوئی ہر دور میں نئی شکل بناتی ہے۔ ادب کی روایت معاشرت و تہذیب سے الگ رہ کر پروان نہیں چڑھتی بلکہ زمانے کی روح کو اپنے اندر سمیٹتی، اپنے خدوخال بناتی ہے۔ اسی لیے کسی دور کی تہذیب کی حقیقی روح اس کے ادب میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ کسی زبان کی روایت بھی ایک دریا کی طرح ہے جو صدیوں سے بہہ رہا ہے۔ اس میں ماضی بھی موجود ہے اور حال و مستقبل بھی۔ کہیں یہ دریا بھرا پرا نظر آتا ہے۔ کہیں خشک و بے آب دکھائی دیتا ہے۔ کہیں اس سے شاخ در شاخ پھوٹتے دکھائی دیتے ہیں۔ کہیں اس کا پاٹ چوڑا ہو جاتا ہے۔ کہیں یہ چھوٹا ہو کر ندی نالے کی شکل اختیار کر لیتا ہے لیکن ہیں یہ ایک ہی دریا کی مختلف شکلیں۔ جب میں یہ کہتا ہوں کہ ادب کی روایت ایک اکائی ہے تو اس کا مطلب یہی ہے۔ ادب کی تاریخ کا مطالعہ بھی اسی نقطۂ نظر سے کرنا چاہیے۔ "تاریخ ادب" لکھتے ہوئے دوسرا التزام میں نے یہ کیا کہ صرف سُنی سنائی باتوں کو قبول نہیں کیا بلکہ ہر کتاب کا، خواہ وہ قلمی ہو یا مطبوعہ، مطالعہ کیا اور اسے پہلے اس کے اپنے دور میں اور پھر پوری روایت کے تعلق سے دیکھا اور سمجھا۔ اس میں وقت بہت صرف ہوا اور کام پھیلتا بڑھتا چلا گیا لیکن صاحبو! ایک طالب علم اپنے علم کی پیاس اسی طرح بجھا سکتا ہے۔ اس تمام عرصے میں میری یہ کوشش رہی کہ نویں اور دسویں صدی ہجری کی وہ تمام تصانیف جو خطی شکل میں طاق نسیان پر دھری تھیں ان کا مطالعہ بھی اسی نقطۂ نظر سے کیا جائے اور دیکھا جائے کہ ان

تصانیف کی لسانی، تہذیبی و ادبی اہمیت کیا ہے؟ کیا انھوں نے اُردو ادب کی روایت کے دریا کو پاٹ دار بنانے میں مدد دی ہے؟ کیا ان کے مطالعے سے اردو زبان کے ارتقا کا پتا چلتا ہے؟ کیا ان سے اردو زبان کی ساخت اور اس میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں کا سراغ ملتا ہے؟ یہ یقیناً مشکل اور اہم کام تھا لیکن جب پہلی جلد مکمل ہوئی تو میں نے محسوس کیا کہ اس میں ایسا مواد آگیا ہے جو ادب کی تاریخ اور مطالعے کو ایک نیا رخ دے گا۔ ساتھ ساتھ بہت سی ایسی چیزیں بھی جمع ہو گئیں جن کی اشاعت اردو زبان و ادب کے لیے انتہائی مفید ثابت ہو سکتی تھی۔ "دیوانِ حسن شوقی"[۵] اسی سلسلے کی پہلی کڑی تھی۔ "دیوانِ نصرتی"[۶] دوسری کڑی اور مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" اسی سلسلے کی تیسری کڑی ہے۔ اس مثنوی کو زمانی اعتبار سے "دیوان حسن شوقی" سے پہلے شائع ہونا چاہیے تھا لیکن یہ ایک ایسا مشکل کام تھا کہ صرف متن کی تیاری میں پانچ سال سے زیادہ کا عرصہ لگ گیا۔

"مثنوی کدم راؤ پدم راؤ" کا دنیا میں ایک ہی معلوم نسخہ ہے جو انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی کے کتب خانہ خاص میں محفوظ ہے جس کا سائز ۷.۲ انچ ۵.۱۰ انچ ہے۔ یہ واحد نسخہ بھی ناقص ہے۔ بیچ بیچ میں سے اکثر صفحات غائب ہیں اور آخر میں بھی مثنوی کے کم از کم دو تین صفحات کم معلوم ہوتے ہیں۔ اسی وجہ سے کاتب کے نام اور سنہ کتابت کا بھی پتا نہیں چلتا۔ عنوانات سرخ روشنائی سے لکھے گئے ہیں۔ مصرعوں کے وسط اور دوسرے مصرعوں کے آخر میں یہ نشان (.) سرخ روشنائی سے دیا گیا ہے۔ پہلے صفحے پر بابائے اردو مولوی عبدالحق مرحوم نے اپنے ہاتھ سے "مثنوی کدم راؤ پدم راؤ، فخرالدین نظامی" کے الفاظ لکھے ہیں۔ یہ بھی لکھا ہے کہ "۸۲۵ھ (یہ سنہ احمد شاہ "ولی" کی تخت نشینی کا ہے) وفات ۸۳۸ھ م ۱۴۳۴ء"۔ ان کے نیچے "عبدالحق" لکھا ہے۔ اسی صفحہ پر یہ بھی لکھا ہوا ملتا ہے کہ "علاء الدین بن احمد شاہ ۸۳۸ھ میں تخت نشین ہوا۔ ۸۶۲ھ میں وفات پائی۔ احمد شاہ ثالث بن علاء الدین ۸۶۵ھ تا ۸۶۷ھ۔" صفحہ ۲۶ کے حاشیہ میں سرخی سے کاتب نے اس شعر کا اضافہ کیا ہے:

بھوندا دھرے من بہت دشٹ بھاؤ
پسارے اگر پیٹ میں جیس پاؤ

اس نسخہ کا رسم الخط نسخ ہے لیکن یہ نسخ اتنا مشکل ہے کہ اسے پڑھنا اتنا ہی دشوار تھا

جتنا عہد قدیم کے کسی رسم الخط کو پڑھ کر مفید مطلب باتیں اخذ کرنا۔ مولوی عبدالحق مرحوم کی یہ بڑی خواہش تھی کہ یہ مثنوی کسی طرح پڑھ لی جائے اور پھر شائع کر دی جائے۔ انہوں نے برصغیر پاک و ہند کے ماہرینِ فن کے پاس اس کے عکس روانہ کیے۔ مرحوم قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی کو اس کام پر مامور کیا۔ مثنوی کا مخطوطہ بھی کافی عرصہ ان کے پاس رہا۔ کوشش کی یہ داستان چالیس سال سے زیادہ پرانی ہے۔ آخر میں انہوں نے یہ طے کیا کہ اس نادر و نایاب مخطوطے کے ہر صفحہ کے بلاک بنوا کر اسے اسی طرح شائع کر دیا جائے۔ اس کے کچھ صفحات انہوں نے "قومی زبان" میں شائع بھی کئے لیکن اس عرصہ میں کہ ان کا خواب شرمندۂ تعبیر ہوتا، موت نے نقارہ باج دیا اور وہ اس حسرت کو اپنے ساتھ لے کر چلے گئے۔ اب اس بات کو بھی تقریباً بارہ سال ہوتے ہیں۔ ۱۹۶۷ء میں پہلی بار میں اس مخطوطے سے متعارف ہوا۔ مہینوں اس کے مطالعے کی کوشش میں لگ گئے۔ آتشیں شیشہ لیے گھنٹوں اسے پڑھنے کی کوشش کرتا رہا لیکن کامیابی نہیں ہوئی۔ ایک تو رسم الخط اور اس کے اصول، جو کاتب کے پیشِ نظر تھے، سمجھ میں نہیں آتے تھے۔ دوسرے زبان اور اس میں استعمال ہونے والے الفاظ موجودہ زبان سے بالکل مختلف تھے۔ ڈیڑھ سال کی محنت و کوشش اور لغات کے ساتھ سر کھپانے کے بعد میں اس قابل ہو گیا کہ کسی حد تک اسے پڑھ سکوں۔ مجھے اس کا بھی اندازہ ہوا کہ کاتب مختلف حروف اور ان کے جوڑ کی مختلف شکلیں کس طرح لکھتا ہے۔ مختلف حروف مثلاً پ، گ، ڑ، ڈ کے لیے وہ کیا عمل کرتا ہے۔ دوسرے حروف وہ کس کس طرح بناتا ہے۔ یہ مشکل بھی ہمیشہ پریشان کرتی رہی کہ لفظ پڑھ لیا تو اس کی تصدیق کے لیے معنی کی تلاش ہوئی۔ یہ کام بھی ساتھ ساتھ ہوتا رہا۔ پھر دو سال کے اندر اندر مجھ میں یہ حوصلہ پیدا ہو گیا کہ میں اس مخطوطے کی پہلی نقل تیار کر لوں۔ اس نقل کا مقابلہ جب اصل سے کیا تو اس میں اتنی کاٹ چھانٹ ہوئی کہ میں دوسری نقل تیار کرنے پر مجبور ہوا۔ دوسری نقل کا مقابلہ جب پھر اصل سے کیا اور ہر لفظ پر غور کیا تو یہ دوسری نقل بھی اس قابل نہ رہی کہ اسے صاف کیا جا سکے۔ دوسری نقل اور اصل کو سامنے رکھ کر میں نے تیسری نقل کی جو ۲۱ اگست ۱۹۷۱ء کو مکمل ہوئی۔ یہ تیسری نقل مع بلاک سے چھپے ہوئے نسخے کے میں نے جناب افسر صدیقی صاحب کو بھجوا دی کہ وہ براہِ کرم میری تیار کردہ نقل کو اصل کے ساتھ ملا کر دیکھ لیں۔ یہ کام انہوں نے دو ماہ کے عرصے میں انجام دیا اور بہت سے الفاظ کی صحت کی۔ میں ان کی اس

عنایت بے پایاں کے لیے شکر گزار ہوں کہ انھوں نے اپنا قیمتی وقت، عمر کے اس حصے میں جب وہ ستترویں (۷۷) سال میں ہیں، عنایت فرمایا اور ایسے قیمتی مشوروں سے مستفیض فرمایا کہ اگر ان کی مدد شامل نہ ہوتی تو شاید میں اور بہت سی غلطیاں کرتا۔ برادرم مشفق خواجہ صاحب اس تمام عرصے میں میری حوصلہ افزائی کرتے رہے اور کہا کہ وہ اس مثنوی کو "انجمن" سے شائع کریں گے۔ اب یہ مثنوی —— "کدم راؤ پدم راؤ" جو اردو زبان کی پہلی معلوم تصنیف اور تقریباً پونے چھے سو سال پہلے لکھی گئی تھی، اس اہتمام کے ساتھ انجمن سے شائع ہو رہی ہے کہ سیدھے ہاتھ کی طرف مخطوطے کے ہر صفحہ کا عکس چھاپا گیا ہے اور اس کے سامنے بائیں صفحے پر میرا تیار کردہ "متن" شائع کیا گیا ہے تاکہ اہلِ علم و تحقیق دونوں کا مقابلہ کر کے یہ معلوم کر سکیں کہ میں نے کہاں کہاں غلطی کی ہے اور اس طرح متن کی مزید اصلاح ہو سکے۔ اس مخطوطے کو انتہائی دیدہ ریزی و محنت سے پڑھنے کی منزل سر کر کے مجھے وہی خوشی حاصل ہوئی ہے جو سر ایڈمنڈ ہلاری کو دنیا کی سب سے اونچی چوٹی ماؤنٹ ایورسٹ سر کرنے سے ہوئی تھی اور یہی خوشی میری محنت کا ثمر ہے۔

(۲)

زمانۂ تصنیف

تاریخ شاہد ہے کہ علاء الدین خلجی نے ۷۱۰ھ/۱۳۱۰ء تک دکن، گجرات اور مالوہ کے علاقوں کو اپنی سلطنت میں شامل کر لیا تھا اور ان علاقوں کا انتظام و انصرام بہتر و موثر بنانے کے لیے اس سارے علاقے کو سو سو گاؤں کے حلقوں میں تقسیم کر کے ہر حلقے پر ایک ترک سردار مقرر کر دیا تھا۔ "شمال" سے آیا ہوا یہ ترک سردار جو "امیر صدہ" کہلاتا تھا نہ صرف مالیات کا ذمہ دار تھا۔ بلکہ اپنے حلقے کے نظم و نسق اور فوجی ضروریات کا بھی ذمہ دار تھا۔ چند ہی سال کے عرصے میں یہ ترک سردار اپنے حلقوں میں اپنے لواحقین اور متوسلین کے ساتھ ایسے آباد ہو گئے گویا یہ یہیں کے باشندے تھے۔ یہ امیر اور ان کے لواحقین و متوسلین اپنے اپنے گھروں میں اپنی اپنی بولیاں بولتے لیکن جب بازار ہاٹ میں ملتے اور مقامی باشندوں سے معاشرتی سطح پر لین دین کرتے تو وہ اس زبان میں، جو شمال سے وہ اپنے ساتھ لائے تھے، مقامی

زبانوں کے الفاظ شامل کر کے بات چیت کرتے۔ تیس بتیس سال کے عرصے میں یہ علاقے ان کا وطن بن گئے اور وہ نسل جو یہاں پیدا ہوئی اور پلی بڑھی اس کے لیے "شمال" کا تصور ایک دور دیس کے تصور سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا تھا۔ خلجیوں کے زوال کے بعد جب تغلقوں کی سلطنت قائم ہوئی اور محمد تغلق (۷۲۶ھ/۱۳۲۵ء۔ ۷۵۳ھ/۱۳۵۱ء) کا دورِ حکومت آیا تو اس نے بھی علاء الدین خلجی کے قائم کردہ امیرانِ صدہ کے نظام کو نہ صرف برقرار رکھا بلکہ اسے زیادہ مضبوط و موثر بنایا اور ساتھ ساتھ سلطنت میں مزید استحکام پیدا کرنے کے لیے دولت آباد (دیوگری) کو ۷۲۸ھ/۱۳۲۷ء میں اپنا پائے تخت بنایا۔ اب غور کیجیے کہ جب علاء الدین خلجی نے شمالی ہند کے لاتعداد خاندانوں کو دکن، گجرات اور مالوہ میں حکمران بنا کر آباد کیا اور محمد تغلق دلی کو اٹھا کر دولت آباد لے گیا تو وہاں تہذیبی، معاشرتی اور لسانی سطح پر کیا کیا تبدیلیاں نہ آئی ہوں گی۔

رفتہ رفتہ دکن، گجرات اور مالوہ میں "امیرانِ صدہ" ایک نئی طاقت بن گئے اور ان کی حیثیت ایک بڑے، متحد اور گتھے ہوئے خاندان، کی سی ہو گئی۔ وہ نہ صرف آپس میں شادی بیاہ کرتے بلکہ وقت پڑنے پر ایک دوسرے کی مدد بھی کرتے۔ محمد تغلق کی کوتاہ اندیشی اور جابرانہ روش کے باعث امیرانِ صدہ محمد تغلق سے ناراض ہو کر اس کے خلاف علمِ بغاوت بلند کرنے لگے۔ بغاوتوں کا یہ سلسلہ پھیلتا اور بڑھتا گیا اور یہ سارے علاقے اس کی لپیٹ میں آ گئے۔ یہ بغاوت یہاں تک بڑھی کہ جب ملا نظام الدین، ملک احمد لاچین اور ملک علی کو بادشاہ نے حکم دیا کہ وہ امیرانِ صدہ سے کمک و مالیات فراہم کریں تو امیرانِ صدہ نے، جن میں اسمٰعیل مخ اور حسن ظفر خان بھی شامل تھے، ملک احمد و ملک علی کو قتل کر دیا اور ملا نظام الدین سے قلعہ اور خزانے کی کنجیاں چھین کر قبضہ کر لیا⑨ اور اسمٰعیل مخ کو اپنا بادشاہ بنا لیا جو ناصر الدین شاہ کے لقب سے تختِ سلطنت پر متمکن ہو گیا۔ دو سال بعد جب دہلی کی فوجیں شکست کھا کر واپس ہوئیں تو امیرانِ صدہ نے اپنے متفقہ فیصلے سے حسن ظفر خان کو ۷۴۸ھ/۱۳۴۷ء میں اس نئی سلطنت کا تاجدار بنا دیا۔⑩ حسن ظفر خان، جو علاء الدین خلجی کے مشہور جنرل ظفر خان کا بھانجا تھا⑪ اور ملتان سے چل کر دہلی آیا تھا اور ترقی کر کے امیرِ صدہ بنا کر دکن بھیجا گیا تھا، "علاء الدین حسن بہمن شاہ" کا لقب اختیار کر کے تختِ سلطنت پر جلوہ افروز ہو گیا۔ اسی کے ساتھ شہنشاہ بابر کی آمد سے تقریباً پونے دو سو سال پہلے سرزمینِ

دکن پر ایک عظیم الشان سلطنت کی بنیاد پڑ گئی۔(۶) یہ واقعہ محمد تغلق کی زندگی ہی میں اس کی آنکھوں کے سامنے پیش آیا۔ اس زمانے میں شمال انتشار کا شکار تھا۔ تغلقوں کے بعد سیدوں کی حکومت قائم ہوئی اور اس کے بعد لودھی بادشاہ بن بیٹھے۔ ۸۰۱ھ/۱۳۹۸ء میں امیر تیمور کے حملے نے شمالی ہند کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ اگر اس وقت سارے برصغیر میں کوئی قابلِ ذکر سلطنت باقی رہ گئی تھی تو یہی بہمنی سلطنت تھی۔ ان تمام واقعات نے شمال کے بہت سے خاندانوں کو مجبور کیا کہ وہ ہجرت کر کے ان علاقوں میں چلے آئیں جہاں امن و امان اور معاشی خوشحالی میسر تھی۔ اس عرصے میں لاتعداد خاندان، اہلِ ہنر، علما و فضلا گجرات، دکن اور مالوہ چلے آئے۔(۷) خواجہ بندہ نواز گیسو دراز رحمۃ اللہ بھی دہلی سے گلبرگہ ۸۱۵ھ/۱۴۱۲ء میں پہنچے اور پھر یہیں کے ہو رہے۔ اس وقت بہمنی سلطنت کا آٹھواں بادشاہ فیروز شاہ بہمنی تختِ سلطنت پر متمکن تھا اور بانیٔ بہمنی سلطنت ــــ "علاء الدین حسن بہمنی شاہ" کی وفات کو صرف ۵۶ سال کا عرصہ گزرا تھا۔

اس تاریخی پس منظر میں اب مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کو دیکھیے۔ اس میں کہیں تاریخِ تصنیف درج نہیں ہے لیکن مثنوی میں یہ دو مقامات قابلِ توجہ ہیں۔

۱۔ "نعت رسول ﷺ" کے بعد "مدح" سلطان علاء الدین بہمنی نوراللہ مرقدہ" کے عنوان کے تحت مثنوی میں مدحیہ اشعار آتے ہیں جس کا پہلا شعر یہ ہے:

بڑا شاہ وہ شاہ جس شاہ جگ
رہیں سیوتے جَرم تس پانے لگ
(شعر ۵۲)

۲۔ بارہ اشعار کے بعد اسی "مدح" میں یہ شعر ملتے ہیں۔

شہنشہ بڑا شاہ احمد کنوار
پرت پال سنسار کرتار ادھار
(شعر ۶۴)

دھنیں تاج کا کوں راجا ابھنگ
کنور شاہ کا شاہ احمد بھجنگ
(شعر ۶۵)

لقب شہ علی آلِ بہمن ولی
ولی تھی بہت بدھ تد آ گی

(شعر ٦٦)

جہانگیر توں شاہ گڑوا گہیر
سمندر منوکت سمندر سریر

(شعر ٦٧)

اِن اشعار سے نصیر الدین ہاشمی مرحوم نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ "علاء الدین بہمنی کا انتقال ہو چکا تھا اور اشعارِ ماقبل سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ احمد شہزادہ تھا"۔(۸) پھر آگے چل کر لکھتے ہیں کہ "مثنوی علاء الدین بہمنی کے انتقال کے بعد لکھی گئی ہے اور اس کا ولی عہد احمد تھا۔ خاندانِ بہمنی کے سلسلے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ سوائے گیارھویں حکمران علاء الدین ہمایوں شاہ کے کوئی ایسا حکمران نہیں ہوا جس کا لقب علاء الدین ہو اور احمد شاہ اس کے ولی عہد کا نام ہو۔ یہ احمد شاہ ثالث ۸۶۵ھ۔ ۸۶۷ھ تک حکمران رہا ہے۔ اس لیے اس مثنوی کی تصنیف بھی اسی زمانہ میں قرار دینی چاہیے"۔(۹) پھر خود ہی یہ بھی کہتے ہیں کہ "اگرچہ تاریخ فرشتہ میں احمد شاہ ثالث کا لقب نظام شاہ بہمنی لکھا ہے مگر جو سکّے ۸۶۵ھ سے ۸۶۷ھ تک مضروب ہوئے ہیں اُن پر بادشاہ کا نام احمد شاہ مسکوک ہے"۔(۱۰) مولوی عبدالحق کا بھی یہی خیال ہے۔(۱۱)

سخاوت مرزا صاحب کا خیال یہ ہے کہ "بہرحال نظامی کا علاء الدین احمد شاہ ثانی (۸۳۸ھ/۸۶۲ھ) کا معاصر ہونا تو قطعی ہے۔ علاء الدین حسن گنگو بہمنی کے دور سے اس کا تعلق نہیں اس لیے کہ حسن گنگو بہمنی کے بیٹوں میں احمد شاہ نامی کوئی شہزادہ نہیں تھا البتہ احمد شاہ ولی البہمنی اس کا پوتا اور اس سلسلے کا نواں بادشاہ تھا"۔(۱۲)

جناب افسر صدیقی امروہوی کا خیال یہ ہے کہ "نظام شاہ صرف دو سال بادشاہ رہا .... اور اس دو سال کی مدت میں دو جنگیں ہوئی .... بادشاہ اور اس کے حواریوں کو اتنی فرصت کہاں ملی ہوگی کہ علمی و ادبی سرگرمیوں میں حصہ لیں۔ نظام شاہ کی خُردسالی میں اس کی والدہ مخدومہ جہاں اور خواجہ محمود گاواں تمام امورِ سلطنت کے منتظم و مہتمم تھے۔ نظامی اگر اس

عہد میں ہوتا تو یہ کس طرح ہو سکتا تھا کہ وہ بادشاہ کا ذکر تو کرتا اور ان شخصیتوں، کو نظر انداز کر دیتا جو دراصل مہمات ملکی کی سربراہ تھیں۔ "تاریخ فرشتہ" کا آغاز ۹۹۸ھ میں بیجاپور میں ہوا۔ کیا اتنی سی مدت میں بہمنی سلاطین کے سکے اس قدر نایاب ہو گئے تھے کہ فرشتہ کو ایک بھی نہ مل سکا جس کے سہارے وہ نظام شاہ کا نام احمد شاہ تحریر کر کے غلط فہمی کی بنیاد چھوڑ جاتا" (۱۳) اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ "ایک وہ احمد شاہ جسے بڑا شہنشاہ اور ولی کہا گیا ہے۔ دوسرا وہ احمد شاہ جسے بادشاہ کا کنور ظاہر کیا گیا ہے"۔ (۱۴)

اس ساری بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ کسی کو اس بات سے اختلاف نہیں ہے کہ یہ مثنوی بہمنی دور میں لکھی گئی ہے۔ البتہ اختلاف اس بات میں ہے کہ یہ کس بادشاہ کے دور میں لکھی گئی؟ ہاشمی صاحب اور عبدالحق صاحب اس مثنوی کی تصنیف کا زمانہ ۸۶۵ھ اور ۸۶۷ھ کا درمیانی عرصہ بتاتے ہیں اور افسر صدیقی صاحب ۸۲۵ھ اور ۸۳۸ھ کے درمیان کا زمانہ بتاتے ہیں۔ (۱۵) فرق صرف چالیس سال کا ہے۔ آئیے اب ہم دیکھیں کہ نئی معلومات کی روشنی میں اصل حقیقت کیا ہے؟

۱۔ افسر صدیقی صاحب کی یہ دلیل کہ نظامی اگر اس عہد میں ہوتا تو یہ کس طرح ہو سکتا تھا کہ وہ بادشاہ کا ذکر تو کرتا اور اُن شخصیتوں کو، جو منتظم و مہتمم تھیں یعنی ملکہ مخدومہ جہاں اور خواجہ محمود گاواں کو نظر انداز کر دیتا اس لیے زیادہ قابلِ قبول نہیں ہے کہ مثنوی ناقص الاوسط ہے۔ مخطوطہ کے ص ٦ کے بعد ہی، جس پر مدحیہ اشعار ملتے ہیں، تسلسل قائم نہیں رہتا۔ اس نامکمل مدح کے پیش نظر یہ فیصلہ کرنا کسی طرح مناسب معلوم نہیں ہوتا۔

۲۔ ہاشمی صاحب کا یہ کہنا کہ سوائے گیارھویں حکمران علاء الدین ہمایوں شاہ کے کوئی اور ایسا حکمران نہیں ہوا جس کا لقب علاء الدین اور احمد شاہ اس کے ولی عہد کا نام ہو اس لیے قابلِ قبول نہیں ہے کہ وہ اپنی تردید بھی یہ کہہ کر خود ہی کر دیتے ہیں کہ "اگرچہ تاریخِ فرشتہ میں احمد شاہ ثالث کا لقب نظام شاہ بہمنی لکھا ہے" اور وہ قریب ترین معاصر تاریخ کو چھوڑ کر صرف سکوں کو دلیل کے طور پر پیش کرتے ہیں۔ اب سوال یہ ہے کہ:

۱۔ اس دور کے قریب ترین مورخ فرشتہ کو صرف سکوں کی بنیاد پر کیوں اور کیسے رد کر دیا جائے؟

۲۔ "برھانِ مآثر" کا مصنف سید علی طباطبا بھی، جو فرشتہ کا ہم عصر ہے، کہیں نظام

شاہ کو احمد شاہ ثالث نہیں لکھتا بلکہ "سلطان نظام شاہ ابن سلطان ہمایوں شاہ" لکھتا ہے[۱۶] پھر سلطان نظام شاہ کو احمد شاہ ثالث کیسے مان لیا جائے؟

۳۔ بہمنی سلطنت کا پہلا بادشاہ علاء الدین حسن بہمن شاہ (۷۴۸ھ-۷۵۹ھ) ہے۔ اس کے چار بیٹے تھے ــــ محمد شاہ اول (۷۵۹ھ-۷۷۶ھ)، داؤد شاہ (۷۷۹ھ-۷۸۰ھ)، احمد خان اور محمود خان۔ علاء الدین بہمنی کے بعد محمد شاہ اول تخت نشین ہوا۔ اس کے بعد محمد شاہ کا بیٹا مجاہد شاہ (۷۷۶ھ-۷۷۹ھ) اور پھر محمد شاہ کا بھائی داؤد شاہ۔ اس کے بعد شمس الدین ۷۹۹ھ پھر غیاث الدین ۷۹۹ھ پھر آٹھواں بادشاہ فیروز شاہ ہوا جو احمد خان کا بیٹا تھا اور علاء الدین بہمنی بانیٔ سلطنت کا پوتا تھا۔ احمد خان کے دو لڑکے تھے۔ ایک فیروز شاہ اور دوسرا احمد شاہ ولی بہمنی جو فیروز شاہ سے سلطنت حاصل کر کے بادشاہ بنا اور جس پر خواجہ بندہ نواز گیسو دراز بہت مہربان تھے[۱۷]۔

اب ان معلومات کی روشنی میں وہ شعر پڑھیے جو مثنوی میں "مدح سلطان علاء الدین بہمنی" کے تحت لکھے گئے ہیں اور اوپر نقل کیے جا چکے ہیں۔ ان اشعار میں دو احمد بیان ہوئے ہیں۔ ایک وہ احمد شاہ جسے بڑا شہنشہ ظاہر کیا گیا ہے اور دوسرا وہ احمد جسے بادشاہ کا کنور ظاہر کیا گیا ہے اور جس کا لقب احمد ولی بہمنی بتایا گیا ہے۔[۱۸] اس لحاظ سے تاریخ کی ورق گردانی کیجیے تو معلوم ہوتا ہے کہ یہ وہی احمد شاہ ولی البہمنی ہے جو احمد خان کا بیٹا اور علاء الدین حسن بہمنی، بانیٔ سلطنت کا پوتا ہے۔ "تذکرہ سلاطین دکن"[۱۹] میں مذکور ہے کہ:۔

> "چونکہ احمد شاہ بہمنی ولی مشہور تھا۔ زندگی میں تمام اس کی ولایت کو مانتے تھے۔ مرنے کے بعد زندگی سے زیادہ اس کی ولایت کی قدر کرنے لگے"۔

ان تمام شواہد کی روشنی میں اب یہ کہا جا سکتا ہے کہ اسی احمد شاہ ولی البہمنی کے دورِ حکومت (۸۲۵ھ/۱۴۲۱ء-۸۳۹ھ/۱۴۳۵ء) میں اُردو زبان کی یہ پہلی معلوم مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" لکھی گئی۔

مخطوطہ کے ص ۶ پر بانیٔ سلطنت "سلطان علاء الدین بہمنی نور اللہ مرقدہ" کی مدح میں اشعار لکھے گئے ہیں اور ساری الجھن اس بات سے پیدا ہوتی ہے کہ یہ مدح بھی پوری نہیں ہے۔ بیچ کے صفحات مخطوطے سے غائب ہیں لیکن جتنے اشعار موجود ہیں ان میں بھی بانیٔ سلطنت کی

تعریف کرتے کرتے احمد شاہ ولی البہمنی اور اس کے والد کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہ اشعار اس امر کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ آیندہ اس بادشاہ کی تعریف میں اشعار آئیں گے۔

اس کا بھی امکان ہے کہ یہ مثنوی بیدر میں لکھی گئی ہو اس لیے کہ احمد شاہ ولی نے ۸۳۴/ ۱۴۳۰ء میں اپنا دارالسلطنت گلبرگہ کے بجائے بیدر کو بنایا تھا۔ اگر یہ بیدر میں لکھی گئی تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ نظامی نے اسے ۸۳۴ھ/۱۴۳۰ء کے درمیانی عرصہ میں تصنیف کیا۔ یہ علاقہ کنڑمی کا علاقہ ہے لیکن مرہٹی کا اثر بھی اس علاقے کی زبان پر موجود ہے۔

مثنوی کا نام

اس مثنوی کا اصل نام کیا تھا یہ بھی اس وجہ سے معلوم نہیں ہے کہ مثنوی کے ابتدائی اور آخری صفحات غائب ہیں۔ مثنوی کے دو کردار ہیں۔ ایک کدم راؤ جو راجہ ہے۔ دوسرا پدم راؤ جو وزیر ہے۔ مولانا نصیر الدین ہاشمی نے انھی کرداروں کی مناسبت سے اس کا نام "مثنوی کدم راؤ پدم راؤ" رکھ دیا ہے اور یہ مثنوی اب اسی نام سے مشہور ہے۔ ہاشمی صاحب نے یہ بھی لکھا ہے کہ "ایک مثنوی جو "کدم راؤ پدم راؤ" سے موسوم تھی ہم نے لطیف الدین ادریسی مرحوم تاجر کتب کے پاس دیکھی تھی اور اسی زمانہ میں اس کے نوٹ اخذ کیے تھے۔ ممکن ہے نواب سالار جنگ مرحوم کے مخطوطات میں موجود ہو"۞۔ لیکن کتب خانہ سالار جنگ کی وضاحتی فہرست کی اشاعت کے بعد اب یہ بات صاف ہو گئی ہے کہ وہاں بھی اس مثنوی کا کوئی نسخہ موجود نہیں ہے۔ ہاشمی صاحب کے اس بیان سے یہ بھی معلوم ہوا کہ خود تاجر کتب نے اس مثنوی کا نام "کدم راؤ پدم راؤ" رکھ دیا تھا اور یہی نام ہاشمی صاحب نے قبول کر لیا۔ اس کا بھی امکان ہے کہ کتب خانۂ خاص انجمن ترقی اردو پاکستان کا یہ نسخہ وہی ہو جسے نصیر الدّین ہاشمی نے لطیف الدّین ادریسی کے پاس دیکھا تھا۔

نام و حالات مصنف

مخطوطے کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کے مصنف کا نام فخر دین اور تخلص نظامی تھا۔ مثنوی میں کئی جگہ اس نے اپنا نام اور تخلص ساتھ ساتھ استعمال کیا ہے اور ... یہ رکھا ہے کہ پہلے ایک شعر میں وہ خود کو اپنے پورے نام فخر

دین سے مخاطب کرتا ہے اور ایک یا دو شعر کے بعد وہ اپنا تخلص لاتا ہے۔ کئی جگہ اس نے صرف اپنا نام فخر دین استعمال کیا ہے مثلاً ص ۴۲ کا یہ شعر دیکھئے:

کہے فخر دین ایک ساچا بچن
پہلے پرکھنے بے کرے کوئی کن

اسی طرح ص ۲۰ پر بھی وہ صرف فخر دین لاتا ہے:

کہ بے فخر دیں گیان ہے دہہ سدھ
پدم کمھ ہانچے کدم کون بدھ

ص ۱۶ پر پہلے شعر میں فخر دین اور اس کے فوراً بعد دوسرے شعر میں اپنا تخلص لاتا ہے۔ وہ اشعار یہ ہیں:

تہیں فخر دیں دیکھ انیاو راو
کہ بن دوس دھن پرھری دکھ لاو
نظامی دھرم دُکھ کیوں رلو دے
کہ پت ورت گن بات دھن سو کیے

ص ۵ پر بھی نام اور تخلص دو اشعار میں اوپر نیچے آئے ہیں:

ستور فخر دین اب کسی ستور سے
الوالامر اپنا اسی ستور سے
نظامی جس اوپری پھری ایک چک
رتن لال موتی بھرے تس کمھ

ص ۳ پر دو شعر ملتے ہیں:

ستوئے فخر دین توں بسر آنکھیا
محمد نبی خاتم انبیا

نظامی کھنہار جس یار ہوئے
سننہار سن نغز گفتار ہوئے

یہ انداز تخاطب آج بھی پنجاب میں رائج ہے اور اکثر قدیم شعرائے پنجاب اپنے کلام میں خود کو اسی طرح مخاطب کرتے ہیں۔ اسی طرح فخر دین قسم کے نام آج بھی پنجابی مسلمانوں میں عام ہیں۔ "پرت نامہ" (قبل ۷۰۳ھ) کے مصنف فیروز کا نام بھی قطب دین تھا جیسا کہ خود اس نے ایک شعر میں ظاہر کیا ہے:

بے ناؤں ہے قطب دین قادری
تخلص سو فیروز ہے بیدری

ان شواہد کی روشنی میں کہ جب مصنف نے خود اپنا نام بار بار فخر دین لکھا ہے اسے "فخرالدین" لکھنا صحیح نہیں ہے۔ (۲۱)

نظامی کی زندگی کے حالات کسی تذکرہ و تاریخ میں نہیں ملے۔ مثنوی کی داخلی شہادت کے پیشِ نظر صرف یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ احمد شاہ ولی البہمنی کے زمانہ میں بیدر میں تھے۔ یہ بھی نہیں کہا جاسکتا کہ وہ دربار سے وابستہ تھے یا نہیں۔ وہ فارسی دان ضرور تھے اس لیے کہ مثنوی کے سارے عنوانات فارسی میں لکھے گئے ہیں۔ قدیم شعرا میں بھی کسی اور شاعر کا نام نظامی نہیں ملتا سوائے ایک نظامی کے جس نے "خوفنامہ" (۲۲) تصنیف کیا تھا جس میں روزِ قیامت اور میدانِ حشر کے حالات کو بیان کرکے درسِ اخلاق دیا گیا ہے۔ "خوفنامہ" کے زبان و بیان کو دیکھتے ہوئے بلاخوفِ تردید کہا جاسکتا ہے کہ یہ "خوفنامہ" اُس نظامی کا نہیں ہے جس نے مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" لکھی ہے۔ "خوفنامہ" اُس دور کی تصنیف ہے جب اردو زبان ہندی روایت کے سارے امکانات جذب کرکے، فارسی روایت کے راستے پر چل چکی تھی۔

اشعار کی تعداد

مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کی اشاعت کے بعد یہ بات اب اختلافی نہیں رہتی کہ مثنوی میں اشعار کی تعداد کتنی ہے؟ (۲۳) جیسا کہ متن سے ظاہر ہے اس مثنوی میں اشعار کی تعداد

۱۰۳۲ ہے اور ۱۰۳۳واں شعر نامکمل ہے۔ اس کے بعد کے اشعار ضائع ہو گئے ہیں۔

مثنوی اور اس کا خلاصہ

مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" یعنی ہیئت کے اعتبار سے فارسی مثنوی کی مقررہ ہیئت اور "فعولن فعولن فعولن فعل" کے وزن میں لکھی گئی ہے۔ آخری رکن کہیں کہیں "فعل" کی جگہ "فعول" ہو گیا ہے۔ یہ تبدیلی قانونِ اوزان و بحور کے مطابق ہے۔ حسب قاعدہ پہلے حمد آتی ہے۔ پھر نعت رسول ﷺ اور اس کے بعد بانیٔ سلطنت بہمنی کی مدح آتی ہے۔ چونکہ مدح کے اشعار بھی مخطوطہ میں پورے نہیں ہیں اور مدح کے بعد کے بھی کئی صفحات کم ہیں اس لیے فوراً قصہ شروع ہو جاتا ہے لیکن یہ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کیا سوال تھے جو راجہ کدم راؤ نے اپنے وزیر پدم راؤ سے پوچھے تھے۔ مخطوطہ کے صفحات بیچ بیچ میں غائب ہونے کی وجہ سے قصہ کا تسلسل بھی بار بار ٹوٹ جاتا ہے۔

قصہ یہاں سے شروع ہوتا ہے کہ کدم راؤ (راجہ) اپنے وزیر (پدم راؤ) سے کہہ رہا ہے کہ بغیر سوچے سمجھے بات کرنا اچھا نہیں ہے۔ میں نے جو کچھ تجھ سے کہا ہے (وہ کیا کہا تھا اشعار کے بیچ میں سے ضائع ہو جانے کے باعث معلوم نہیں کیا جا سکتا) اس پر اچھی طرح غور کر کے مجھے جواب دے۔ اگر تو اپنی خطا بخشوانا چاہتا ہے اور بعد میں پچھتانا نہیں چاہتا تو صحیح صحیح جواب دے۔ یہ بات کہہ کر راجہ محل میں چلا گیا۔ وہ اتنا غصے میں تھا کہ اس نے یہ بھی نہیں دیکھا کہ کس نے سلام کیا اور کس نے سلام نہیں کیا۔ غصے میں بھرا ہوا راجہ محل میں جا کر سنگھاسن پر بیٹھ گیا۔ اس کی اس حالت کو دیکھ کر محل کی رانیاں اور کنیزیں گھبرا گئیں۔ پھر رات گئے تک اس کی یہی حالت رہی۔ کوئی عورت اسے رام نہ کر سکی۔ جب رانی نے اس کا ہاتھ ڈرتے ڈرتے پکڑا تو راجہ کدم راؤ نے کہا کہ اور باتیں چھوڑ اور یہ بتا کہ ناگن نے کیا چھند کیا تھا۔ کدم راؤ نے رانی سے یہ بھی کہا کہ کسی غیر عورت کے ساتھ برا کام کرنے سے زیادہ بُرا دنیا میں کوئی اور کام نہیں ہے۔ اسی کا نام دونوں جہاں میں روشن ہوتا ہے جو پرائی عورت کو اپنی ماں بہن سمجھتا ہے۔

پھر "گفتن کدم راؤ با ناگنی" کی سرخی آتی ہے جو کتابت کی غلطی معلوم ہوتی ہے اس لیے کہ قصے کے لحاظ سے "گفتن پدم راؤ با ناگنی" ہونا چاہیے۔ ناگنی سے بات کر کے پدم

راؤ کدم رلؤ کو ختم کرنے کے لیے دبے پاؤں جاتا ہے۔ اس نے دیکھا کہ اس کے سرہانے پان پھول رکھے ہیں۔ وہ اس خیال سے اس میں جا بیٹھا کہ جیسے ہی راجہ پھول پان کی طرف رُخ کرے گا وہ اسی وقت اسے کاٹ کھائے گا۔ پدم راؤ ابھی اسی خیال میں تھا کہ اتنے میں رانی کدم رلؤ کے پاس گئی اور اس کے پاؤں دبانے لگی۔ پاؤں دبانے سے راجہ کی آنکھ کھل گئی۔ وہ ڈری ہوئی تو تھی ہی۔ کہنے لگی کہ ہماری زندگی تمہاری محبت پر قائم ہے۔ اگر راجہ کھل کر بات کرے تو میں اس کا صحیح جواب دوں۔

کدم رلؤ نے رانی سے کہا۔ سنا تھا کہ عورت بہت فریب جانتی ہے۔ ایسا فریب آج میں نے اپنی آنکھ سے دیکھ لیا۔ میں اس وقت سے بہت حیران و پریشان ہوں۔ بھلا کہاں اچھی ذات کی ناگن اور کہاں ادنیٰ ذات کا سانپ۔ لیکن میں نے دیکھا کہ ناگن کوڑیال سے "میل کھا رہی" ہے۔ خدا نے مجھے حاکم بنایا ہے۔ میں اس بات کو برداشت نہ کر سکا اور تلوار لے کر اسی وقت سانپ کو مار ڈالا لیکن ناگن جان بچا کر بھاگ گئی اور میری تلوار سے اس کی دم کٹ گئی۔ یہ واقعہ دیکھ کر مجھے عورت پر بھروسا نہیں رہا۔ اس واقعہ کے بعد سے اے رانی! مجھے تیرا اعتبار بھی نہیں رہا۔ سونے کی چھری بھی پیٹ میں نہیں ماری جاتی، سانپ کا ڈسا ہوا رسی سے بھی ڈرتا ہے اور دودھ کا جلا چھاچ کو بھی پھونک مار مار پیتا ہے۔ رانی نے ہاتھ جوڑ کر کہا کہ اگر راجا سُنے تو میں کچھ عرض کروں۔ جو کچھ تو نے کہا ہے وہ بالکل سچ ہے۔ اگر میرا کوئی قصور ہے تو میں جان دینے کو تیار ہوں لیکن دوسرے کا قصور مجھ پر نہ ڈالا جائے۔ بُرائی بھلائی دنیا میں ساتھ ساتھ ہیں۔ چاند اتنا حسین ہے لیکن اس میں بھی داغ ہے۔ کون سا مرد ہے جس کا پاؤں نہیں ڈگمگاتا اور کون سا درخت ہے جو ہوا سے بچ رہتا ہے۔ تمام پتھر ایک قیمت کے نہیں ہوتے۔ سب عورتوں کو ایک جیسا نہیں سمجھنا چاہیے۔ اگر تو اُپواس رکھے گا تو رعایا بھی بھوکوں مرے گی اور محل بھی فاقہ کرے گا۔ کیا تُو نے نہیں سنا کہ جان خوش تو جہان خوش۔ نہ تیرا کوئی عقلمند بیٹا ہے اور نہ کوئی دوست ہے۔ آخر تیرا راج کون سنبھالے گا؟ جو کچھ تُو نے دیکھا وہ گزر چکا اور جو نقش و نام ہیں وہ بھی نہیں رہیں گے۔ لوگوں کے ساتھ بھلائی کرنی چاہیے جس کے بدلے میں بھلائی حاصل ہو۔

کدم راؤ نے کہا اے رانی! تو نے شوہر پرستی کی جو بات کہی وہ بالکل سچ ہے لیکن ٹوٹے ہوئے دل کا کوئی علاج نہیں ہے۔ ٹوٹے ہوئے ہاتھ کو کانب (پتلی سی بانس کی لکڑی)

سے باندھا جاسکتا ہے لیکن ٹوٹے ہوئے دل کو کسی چیز سے بھی سہارا نہیں دیا جاسکتا۔ پاپ اگر میرا باپ بھی کرے تو مجھے پسند نہیں۔ مجھے سکھ اس وقت حاصل ہوتا ہے جب کسی کو سچائی پر چلتا ہوا دیکھتا ہوں۔ عورت اسی وقت تک عقلمند رہتی ہے جب تک وہ کسی دوسرے مرد کو نہ دیکھے۔ مرد عورت کے چھل فریب سے واقف نہیں ہے۔ وہ ظاہر میں محبت جتاتی ہے مگر دل میں دشمنی رکھتی ہے۔ اس عورت کا مرجانا بہتر ہے جو اپنے شوہر کے سوا کسی دوسرے مرد کا تختۂ مشق بنے۔ رانی نے کدم راؤ کی بات سنی ۔۔۔ (یہاں تسلسل ٹوٹ جاتا ہے)۔

کدم راؤ نے پدم راؤ سے کہا کہ آج میرا تماشا دیکھ۔ اس وقت وہاں کدم راؤ اور پدم راؤ کے سوا دوسرا کوئی نہیں تھا۔ کدم راؤ نے اپنے وزیر سے کہا کہ میں دوست اس شخص کو جانتا ہوں کہ جو لالچ کے بغیر دوستی نبھائے۔ تیرا ایک فقرہ بھی میرے لیے سوا لاکھ کے برابر ہے۔ تو سیانا اور عقلمند ہے اس لیے یہ بات اگر میں تجھ سے نہ کہوں تو پھر کس سے کہوں۔ گنوار آدمی سے بات کہنے کی وہی صورت ہے جیسے پنجرے میں سے ہوا اور چھلنی میں سے پانی نکل جاتا ہے۔

پدم راؤ کدم راؤ کی زبان سے یہ باتیں سن کر خوش ہوا اور کہا کہ اگر راجہ مجھ پر پورا بھروسا اور اعتماد رکھتا ہے تو میرے ماتھے پر کستوری ملے تاکہ میں اپنے گھرانے میں عزت کے ساتھ واپس جاؤں اور دنیا میں میرا نام روشن ہو۔ کدم راؤ نے اس کی پیشانی پر کستوری ملی اور اس کے سر پر ہاتھ پھیرا۔ پہلے ناگ کے سر پر پدم نہیں تھا۔ یہ اسی وقت سے پیدا ہوا جب کدم راؤ نے اپنا ہاتھ پدم راؤ کے سر پر رکھا۔

پدم راؤ کھڑا ہوا اور راجہ سے عرض کی کہ سنا ہے کہ کل سے آپ فاقہ کشی (اُپاس) کرنے والے ہیں۔ اگر آپ ایک دن بھی کسی رنج سے بھوکے رہیں گے تو ملک خراب اور "ہیرا نگر" (کدم راؤ ہیرا نگر کا راجہ تھا) برباد ہو جائے گا۔ اگر آپ بھوجن کریں گے تو مجھے سکھ ہوگا۔ آج برت رکھنا اچھا نہیں ہے اور جو اس بات کو اچھا کہتا ہے وہ آپ کا دشمن ہے۔ اگر آپ خوشی کے ساتھ کھانا نہیں کھائیں گے تو میں اپنے گھر نہیں جاؤں گا۔

کدم راؤ نے کہا کہ اے پدم راؤ! تو اگر سچ مانے تو کہوں کہ میں اب تک پردیسیوں کی مدت سے محروم ہوں۔ حالانکہ ہمیشہ سے ہمارا یہی قاعدہ رہا ہے۔ ساسان و جم بھی اسی ریت

پر چلتے رہے ہیں۔ کسی پردیسی کو لے کر آؤ کہ میں اُس کی خدمت کروں اور دان دوں۔
پدم راؤ نے عاجزی سے کہا کہ دنیا کے چلنے پھرنے والوں کو اپنے پاس مت بلاؤ کہ یہ آس دے کر نراس کر جاتے ہیں۔ ان لوگوں کی عادتیں خراب ہوتی ہیں۔ میں یہ بات ہمدردی کی وجہ سے کہہ رہا ہوں۔ کدم راؤ یہ بات سن کر بگڑ گیا اور کہا کہ تو مسافروں اور پردیسیوں کو برا کیوں کہتا ہے۔ ان سے کیا نقصان پہنچ سکتا ہے۔ میرے سامنے ان کی کیا حقیقت ہے۔ تو اس کی فکر نہ کر اور ایک مسافر کو بلا کر لا۔
پدم راؤ چھت تک اونچا ہوا اور پہر رات تک عاجزی کرتا رہا۔ اُس نے بار بار یہی کہا کہ اے راجہ میری بات مان لے۔ یہ لوگ تیرے سامنے تجھے چاند سورج قرار دیتے ہیں لیکن دل میں کچھ اور ہوتا ہے۔ کسی سادھو کو اپنے پاس نہ بُلا۔ جوگی لوگ بغیر شراب اور گوشت کے نہیں رہتے۔ میں ڈرتا ہوں کہ کہیں تجھے بھی اسی راہ پر نہ ڈال دیں۔ اس میں گھڑی بھر کا سکھ ہے لیکن اس کے خُمار کا دکھ زیادہ بھاری ہوتا ہے۔
پدم راؤ نے کہا کہ میں ایک عرض اور کرتا ہوں۔ کدم راؤ نے جواب دیا کہ تیری بات کو اسی طرح چھپاؤں گا جس طرح سمندر میں موتی پوشیدہ ہوتے ہیں۔ پدم راؤ نے کہا ہمیں دنیا سے کیا غرض ہے۔ ہمیں تو صرف آپ سے کام ہے۔ آپ کے سوا ہمیں کون پال سکتا ہے۔ کدم راؤ اس بات سے بہت خوش ہوا اور اپنے وزیر کو بڑا قیمتی لباس عطا کیا۔ کدم راؤ نے کہا کہ پورے خاندان کو بلا کر انہیں خلعت دیا جائے۔ چنانچہ ایسا ہی ہوا۔ پدم راؤ نے سارے خاندانِ شاہی کو بلایا اور ہر ایک کو مرتبے کے موافق سرفراز کیا۔ اس کے بعد کدم راؤ نے کہا کہ کسی پردیسی کو بلا کر مہمان داری بھی کرنی چاہیے۔ اہلِ دربار میں سے ایک نے کہا کہ باہر سے مچھندر کا بیٹا اگھور ناتھ آیا ہوا ہے۔ بہت بڑا جوگی ہے اور بہت سے علوم سے واقف ہے۔ وہ یقیناً آپ کے دربار کے لائق ہے۔ راجہ نے یہ سُن کر جواب دیا کہ اسے فوراً حاضر کیا جائے۔ وہ آدمی اسی وقت اگھور ناتھ کے پاس گیا اور کہا کہ جلدی چل۔ تجھے راجہ نے طلب کیا ہے۔ اگھور ناتھ راجہ کے دربار میں حاضر ہوا تو راجہ نے پوچھا کہ تُو نے کون کون سے ملک دیکھے ہیں۔ اگھور ناتھ نے اس بات کے جواب میں بے حد لاف زنی کی اور راجہ کو ایسا مسحور کیا کہ وہ اس کا گرویدہ ہو گیا۔ چند ہی روز میں راجہ کا یہ حال ہو گیا کہ اسے جوگی کے بغیر چین نہ پڑتا تھا۔ جب جوگی نے راجہ سے کہا کہ میں لوہے کو سونا بنا سکتا ہوں تو کدم راؤ نے

لوہے کا ڈھیر جمع کر دیا جسے اگھور ناتھ نے سونا بنا دیا۔ کدم راؤ اس کا اور بھی گرویدہ ہو گیا۔ اب وہ جوگی کے بغیر ایک دن بھی نہیں رہ سکتا تھا۔ اگھور ناتھ نے اس کے بعد راجہ کو "دھنور بید" کی تعلیم دی جسے کدم راؤ نے ایک مہینے میں سیکھ لیا۔ ادھر رعایا حیران تھی کہ آخر راجہ نے ایک جوگی کی صحبت کیوں اختیار کر لی ہے۔

ایک دن اگھور ناتھ نے کہا کہ اے راجہ! "دھنور بید" تو معمولی بات ہے۔ میں تو آپ کو "امر بید" بھی سکھا سکتا ہوں مگر مجھے قول دینا ہوگا کہ یہ کسی دوسرے کو آپ نہیں بتائیں گے۔ یہ کہہ کر اگھور ناتھ نے راجہ سے کہا کہ اگر عجائبات دیکھنے ہیں تو ایک جانور لے کر آئیے۔ راجہ محل میں گیا اور وہاں سے ایک طوطا لے کر آیا جسے رانی نے بڑی محبت سے پالا تھا۔ راجہ اسے پھل کھلاتا، اپنے ہاتھ میں لیے، جوگی کے پاس آیا۔ اگھور ناتھ نے کہا کہ اے راجہ اب اس کا گلا چبا ڈال۔ میں ابھی کرامات دکھاتا ہوں۔ راجہ نے ایسا ہی کیا۔ طوطا مر گیا اور سادھو نے اپنی روح طوطے کے جسم میں داخل کر دی اور اڑ کر راجہ کے ہاتھ پر آ بیٹھا۔ طوطے نے کہا کہ راجہ! بتا میں کون ہوں۔ کچھ دیر کے بعد وہ پھر اپنے جسم میں واپس آ گیا اور طوطا بھی زندہ ہو گیا۔ یہ دیکھ کر راجہ ششدر رہ گیا اور جوگی کا پہلے سے بھی زیادہ قائل اور گرویدہ ہو گیا۔ پھر کہا کہ یہ عمل مجھے بھی سکھاؤ۔

اگھور ناتھ نے پہلے راجہ سے قول لیا اور پھر اسے امر بید سکھا دیا۔ راجہ نے جیسے ہی اس کے منتر سیکھنے شروع کیے محل کا کلس ٹوٹ گیا:(۲۲)

اگھرنات منتر سکھایا رس
یکایک پڑیا ٹوٹ مندر کلس

لوگوں نے راجہ کدم راؤ سے بہت کہا کہ یہ بدشگونی کی بات ہے مگر راجہ نے پروا نہ کی اور علم سیکھتا رہا۔ جو لوگ غور و فکر کے بغیر کام کرتے ہیں وہ دھن مال، راج پاٹ جس چیز کے بھی مالک ہوں گنوا دیتے ہیں۔ جب راجہ نے امر بید بھی سیکھ لیا تو ایک دن جوگی نے کہا کہ اب اس کا تجربہ کر کے دیکھو۔ چنانچہ جیسے ہی راجہ نے اپنی روح کو طوطے کے جسم میں داخل کیا، اگھور ناتھ جوگی نے اپنی روح کو راجہ کدم راؤ کے جسم میں داخل کر دیا۔ اب راجہ طوطا بن گیا اور جوگی راجہ بن گیا۔

لیکن جوگی کدم راؤ کے روپ میں آ کر بہت پچھتایا کیونکہ نہ وہ محلات کی تفصیلات سے واقف تھا اور نہ محل کے آدمیوں میں سے کسی کو جانتا پہچانتا تھا۔ آخر اُسے ایک تدبیر سوجھی۔ اس نے دربار عام کیا اور اس طرح سب سے متعارف ہونا چاہا۔ ایک دن پدم راؤ نے راجہ (جو دراصل جوگی تھا) سے پوچھا کہ آخر اس کی کیا وجہ ہے کہ جب تک اگھورناتھ آپ کے دربار میں نہیں آیا تھا راج پاٹ کا سب کام ٹھیک چل رہا تھا۔ اب یہ سب کام آپ نے چھوڑ رکھا ہے۔ "راجہ" نے کہا کہ جوگی نے میرے ساتھ بڑا دھوکا کیا ہے اور میں نے اسے مار ڈالا ہے۔ دیکھو یہ اس کی لاش ہے۔ لاش کو دیکھ کر لوگ حیران ہوئے کہ آسمان میں ٹکیلی لگانے والا جوگی کیسے مَر گیا؟

جوگی نے سوچا ہوگا کہ اگر راجہ، جو طوطے کے بھیس میں ہے، زندہ رہا تو پھر اپنے روپ میں آ سکتا ہے اس لیے اس مَروا دینا چاہیے۔ یہ سوچ کر ایک دن "راجہ" نے پدم راؤ سے کہا کہ طوطا مجھے برا بھلا کہہ کر گیا ہے۔ منادی کرادو کہ جو اسے پکڑ کر لائے گا اسے انعام و اکرام سے سرفراز کیا جائے گا۔

ڈھنڈورا پھراوے گلیاں کوچریاں
کہ راواں گیا راؤ دے گالیاں
کہ بے پاردی کوئی آنے تے
ستر نگر دان دیوں اے

پدم راؤ نے سمجھایا کہ اس طرح بدنامی ہوگی۔ چونکہ کدم راؤ کے روپ میں جوگی نہ محلات کو جانتا تھا اور نہ کسی کنیز باندی کو پہچانتا تھا، نہ اسے صحیح طریقہ سے بات کرنے کی تمیز تھی، اس لیے جب وزیر نے بار بار اس سے اس کی وجہ دریافت کی تو وہ بہت ناراض ہوا اور تلوار لے کر اسے مارنے کے لیے دوڑا لیکن پدم راؤ اس کا وار بچا گیا اور اسے اپنی گرفت میں لے کر اس کی نگرانی شروع کر دی۔ وہ ابھی تک اسے کدم راؤ ہی سمجھے ہوئے تھا حالانکہ وہ تو کدم راؤ کے بھیس میں اگھورناتھ تھا۔

اب اصلی راجہ کدم راؤ کا حال سنیے۔ وہ طوطا بنا ہوا اُڑتا رہا اور اپنی جان بچاتا اِدھر اُدھر مارا مارا پھرتا رہا۔ کبھی شکاری پرندوں سے اپنی جان بچاتا۔ کبھی دھوپ کی شدت سے بچنے کے

لیے ایک پیڑ سے دوسرے پیڑ پر جاتا۔ ایک دن وہ طوطوں کا ایک غول دیکھ کر اُن کی طرف جارہا تھا کہ اچانک اُس کی نگاہ اپنے محل پر پڑی اور وہاں اس نے پدم راؤ کو بھی دیکھا۔ یہ دیکھ کر وہ نیچے اترا اور وہاں گیا جہاں اس کا وزیر پدم راؤ تھا۔ کدم راؤ طوطے نے پدم راؤ سے بات کی اور کہا کہ اے پدم راؤ! کیا تو نے مجھے پہچانا۔ پدم راؤ نے انکار کیا۔ بڑے لیت و لعل اور باہمی گفتگو کے بعد کدم راؤ نے، جو طوطے کے روپ میں تھا، پدم راؤ کو وہ واقعہ یاد دلایا جب ان دونوں کے سوا وہاں کوئی تیسرا نہیں تھا۔ اس پر پدم راؤ نے پوچھا:

ع کدم راؤ توں کیوں ہوا، کھول کہہ

اس کے بعد طوطے نے سارا واقعہ جوگی کے دھوکا دینے اور اپنے طوطا بن جانے کا سنایا۔ یہ سن کر پدم راؤ نے کہا:

توئیں ساچ سیرا گسائیں کدم
پدم راؤ تجہ پاد کیرا پدم

کہ تو سچ مچ میرا آقا کدم راؤ ہے اور میں پدم راؤ تیرے پیر کی خاک ہوں اور کہا کہ اے بنگھ راؤ! مجھے زبان دے کہ یہ بات جو میرے تیرے درمیان ہوئی ہے اسے تو ویسے ہی چھپا کر رکھے گا جیسے سیپی موتی کو چھپا کر رکھتی ہے۔ کدم راؤ نے زبان دی۔ پھر پدم راؤ نے جوگی کی ساری باتیں بتائیں۔ اس کے بعد رات کے وقت پدم راؤ چپکے سے سیدھا اُس جگہ گیا جہاں جوگی کدم راؤ کے روپ میں سو رہا تھا:

چلیاساندھرے ساندھرے ناگ راؤ
کہ جیوں تیر سودھن چلیے اپ بھاؤ

اور سوتے میں اس کے پاؤں کی انگلی میں کاٹ لیا۔ کاٹتے ہی زہر اس کے جسم میں چڑھنے لگا اور اگھورناتھ کی روح کدم راؤ کے جسم کو چھوڑ کر پرواز کر گئی۔ اس کے بعد وہ دوڑ کر طوطے کے پاس آیا۔ طوطا اڑ کر وہاں آیا اور پھر امر بید کی مدد سے وہ دوبارہ اپنے جسم میں داخل ہو گیا۔ پدم راؤ نے راجہ کو یہ بھی بتایا کہ جوگی ایک دن بھی چین سے نہیں بیٹھا۔ نہ محل میں گیا اور نہ رانی سے ملا۔ یہ بات سن کر کدم راؤ بہت خوش ہوا۔ خوش ہو کر اُس نے پردھان پدم راؤ کی عزت افزائی کی اور حکم دیا کہ ساری دنیا کو دان اور خیرات دو۔ ہر طرف خوشی کے شادیانے

بجنے لگے:

ع طبل ڈھول بر طوں نفیراں اٹھے

جشن منانے کا یہ سلسلہ چھ مہینے تک جاری رہا۔ پھر راجہ اپنے محل میں گیا اور سنگھاسن پر بیٹھا۔ اس کے بعد کا حصہ مخطوطے میں نہیں ہے۔ ضائع ہو گیا۔

یہ خلاصہ ہے مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کا۔ کدم راؤ انسان ہے اور بیرا نگر کا راجہ ہے جیسا کہ مثنوی کے شعر نمبر ۲۸۲ اور نمبر ۸۲۲ سے ظاہر ہوتا ہے:

رہیا بھوک دن دیس توں گھنٹ پر
تل اوپر ہوا لوک بیرا نگر
اکایک بجھوں کیوں اپس نانو ہوں
کدم راؤ بیرا نگر کا سو ہوں

پدم راؤ اس کا وزیر ہے جو "ناگ راجہ" ہے۔ یہ بات بار بار مثنوی میں آتی ہے۔ پدم راؤ ارادہ کرتا ہے کہ کدم راؤ کو مار ڈالے تو یہ شعر آتے ہیں:

چلیا ساندرے ساندرے ناگ وات
سلاون کدم راؤ تب ناگ جات
بچارن کیا جیو سوں ناگ راؤ
کہ جب پھول لے راؤ تب دیوں گھاؤ

ایک اور جگہ جب کدم راؤ خوش ہوتا ہے تو پدم راؤ کہتا ہے کہ اے راجہ میرے سر پر کستوری مل تاکہ میں عزت سے گھر جاؤں اور میرے سر پر ہاتھ پھیر۔ جیسے ہی کدم راؤ نے ہاتھ پھیرا پدم راؤ کے سر پر پدم ظاہر ہو گیا۔ اس سے پہلے ناگ کے سر پر پدم نہیں تھا۔

نتھا آد تھیں ناگ کے سر پدم
تدھاں تھیں ہوا جد دھریا ہت کدم

پدم راؤ بہت لمبا ناگ تھا۔ جب کدم راؤ اصرار کرتا ہے کہ وہ مسافروں اور جوگیوں کی خدمت کرے گا تو پدم راؤ اتنا اونچا اٹھتا ہے کہ چھت سے لگ جاتا ہے:

پدم راؤ اوبھا ہوا چھات لگ
بناتی گئی تین پہر رات لگ
کھیا راؤ دھر ناگ راوہ ڈروں
کہ جے راؤ انگھیں بناتی کروں

ایک اور جگہ جب پدم راؤ کو معلوم ہوا کہ طوطا تو اصل میں کدم راؤ ہے تو اس نے پھن زمین پر بچھادیا:

سنیا راؤ یہ بول اکھور کر
بچھا دیا پدم راؤ پھن کیہہ پر

"معذرت خواہی کردن پدم با کدم" کے عنوان کے تحت یہ شعر پڑھیے۔

پدم راؤ اٹھیا مہا کروبَن
گنڈل پھیر اوبھا ہوا سروبَن
کھڑا تیر ہو جیوں رہیا تھا اڈول
کماں ہو پڑیا پنکھ کے پائے تل

غرض کہ یہ بات مثنوی سے بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ پدم راؤ ناگ راجہ تھا اور کدم راؤ کا وزیر تھا۔ ایسی کہانیاں جن میں انسان کے وزیر یا مشیر جانور یا چرند پرند ہوتے تھے ہم سب نے سنی اور پڑھی ہیں اور یہ بھی ایسی ہی کہانیوں میں سے ایک ہے۔

مماثلات

حضرت سلیمان علیہ السلام نہ صرف جن و انس کے بادشاہ تھے بلکہ چرند پرند بھی ان کے مطیع تھے۔ "الف لیلہ" میں بھی جانوروں کے قصے اس انداز سے آتے ہیں کہ وہ انسان معلوم ہوتے ہیں۔ "انوار سہیلی" میں بھی جانور انسان کی طرح چلتے پھرتے، بولتے چالتے نظر آتے

ہیں۔ تمثیلی کہانیاں عام طور پر اسی انداز میں مشرق و مغرب میں ملتی ہیں۔ "خارجی روح کا قصہ مختلف صورتوں میں برصغیر سے لے کر ہیبرڈیز تک آریائی نسل کی تمام قوموں میں ملتا ہے (۲۵) عقلی مذاہب کے آنے سے پہلے جادو اور سحر ہی انسان کے لیے مذہب کا درجہ رکھتے تھے۔ جادو یا سحر کے اثرات ساری مقدس کتابوں میں نظر آتے ہیں۔ سحر سامری، معجزات اور عصائے موسوی سب ذہن انسانی کے اسی اندازِ فکر کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ جادو، مذہب اور پھر سائنس۔ ان تین درجوں سے انسان نے اب تک سفرِ ارتقا طے کیا ہے۔

روح کی تبدیلی اور ایک روپ سے دوسرے رُوپ میں منتقل ہو جانے کے قصے اس دور سے تعلق رکھتے ہیں جب انسان طلسم، سحر اور جادو پر ایمان رکھتا تھا اور اس معاشرے میں جادوگر کا وہی درجہ ہوتا تھا جو آج ایک عالم یا ڈاکٹر کا ہوتا ہے۔ سر جیمس فریزر نے اس موضوع پر جو مواد جمع کیا ہے وہ قابلِ توجہ ہے۔ ہیڈا کے طلسم گر کے اوزاروں میں ایک ہڈی شامل ہوتی ہے جس میں وہ رخصت ہونے والی روحوں کو بند کر لیتا ہے اور جن لوگوں کے جسموں سے وہ نکلی ہوں ان میں واپس ڈال کر انہیں دوبارہ زندہ کر دیتا ہے (۲۶) روحوں سے متعلق ان تصورات نے جب قصہ کہانیوں کے رُوپ دھارے تو وہاں بھی یہی طلسم نظر آنے لگے۔ قصہ کہانیاں کسی قوم کے عقیدہ اور فکر کا اظہار ہوتی ہیں۔ اس سلسلے میں سر جیمس فریزر نے چند مثالیں دی ہیں۔ (۲۷) ایک ہندوستانی قصہ میں ایک راجہ اپنی روح کو ایک برہمن کی لاش میں منتقل کر دیتا ہے اور خود اس کے خالی جسم میں ایک کبڑا اپنی روح کو داخل کر دیتا ہے۔ اس طرح کبڑا راجہ اور راجہ برہمن بن جاتا ہے۔ تاہم کبڑے کو اس بات پر آمادہ کیا جاتا ہے کہ وہ ایک مرے ہوئے طوطے میں اپنی روح ڈال کر اپنی مہارت کا ثبوت دے۔ ادھر راجہ جو موقع کی تاک میں رہتا ہے اپنے جسم پر دوبارہ قبضہ کر لیتا ہے۔ اسی قسم کی ایک کہانی فروعی اختلاف کے ساتھ ملایا والوں کے ہاں بھی ملتی ہے۔ کسی بادشاہ نے بلا کسی وجہ کے اپنی روح ایک بندر میں منتقل کر دی۔ اس پر چالاک وزیر نے جھٹ اپنی روح بادشاہ کے جسم میں پہنچا دی اور اس طرح سلطنت اور ملکہ پر قبضہ کر لیا۔ اس دوران میں اصلی بادشاہ بندر کے روپ میں پڑا غم کھاتا رہا لیکن ایک دن نقلی بادشاہ، جو جوا کھیلا کرتا تھا، مینڈھے لڑوا رہا تھا کہ وہ مینڈھا جس پر اس نے بازی لگائی تھی مارا گیا۔ اس میں جان ڈالنے کی بہتیری کوششیں کی گئیں لیکن ایک بھی کارگر نہ ہوئی تا آنکہ بنے ہوئے بادشاہ نے ایک سچے کھلاڑی کی طرح اپنی جان

ہنڈمے میں ڈال دی اور وہ جی اٹھا۔ اتنے میں اصل بادشاہ جو موقع کی تلاش میں تھا بڑی ہوشیاری سے اپنے پرانے جسم میں منتقل ہوگیا جسے وزیر بے سوچے سمجھے چھوڑ گیا تھا۔ اس طرح بادشاہ تو اپنے اصلی روپ میں آگیا اور غاصب وزیر ہنڈھا بنا کیفرِ کردار کو پہنچ گیا۔ ایسا ہی ہرموٹس کلے زومنے نامی ایک شخص کا یونانی قصہ ہے جس کی روح اپنے جسم کو چھوڑ کر دُور دُور کی خبریں لاتی تھی جنہیں وہ اپنے دوستوں کو سنایا کرتا۔ ایک دن اتفاق سے جب اُس کی روح گھومتی پھر رہی تھی دشمنوں نے اس کے جسم پر قبضہ کر لیا اور اسے جلا ڈالا۔ "مثنوی گلزارِ نسیم" میں بھی تبدیلیٔ جسم کی مثال موجود ہے۔ لیپی لی یس (Apelius) کا "زریں گدھا"۔ (Golden Ass) یورپ کا پہلا طویل قصہ کہا جاتا ہے۔ یہ قصہ یونان کے آخری دَور سے تعلق رکھتا ہے۔ اس میں بھی ایک لڑکے کی روح ایک گدھے میں ڈال دی جاتی ہے اور وہ اس روپ میں مارا مارا پھرتا ہے۔

مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کا قصہ بھی فروعی تبدیلی کے ساتھ ہندوستان اور ملایا کے ان ہی قصوں سے مماثل ہے اور مزاجاً اسی دَور کے تصورات کا حامل ہے جب انسان جادو اور سحر پر ایمان رکھتا تھا۔ "دھنور بید" اور "امر بید" جو جوگی نے کدم راؤ کو سکھائے ہیں، جادو کے انتہائی مدارج ہیں اور نقلِ روح اسی کا ایک حصہ ہے۔ اسی وجہ سے پردیسیوں کے ساتھ میل جول سے گریز کیا جاتا تھا۔ اُس دور کے انسان کا خیال تھا کہ پردیسی عام طور پر جادوگر ہوتے ہیں۔ اسی لیے بادشاہوں کو پردیسیوں سے دور رکھا جاتا تھا۔ بادشاہ چونکہ اپنی قوم کا محافظ ہوتا تھا، اس کی حفاظت ساری قوم سے زیادہ ضروری سمجھی جاتی تھی۔ اس دور کے تصورات میں جو چیز سب سے زیادہ خطرناک ہوسکتی تھی وہ جادو یا سفلی علم تھا۔ کدم راؤ پردیسیوں سے ملنے پر اصرار کرتا ہے۔ پدم راؤ اسے منع کرتا ہے اور سمجھاتا ہے کہ پردیسی اچھے نہیں ہوتے۔ یہ سامنے تجھے چاند سورج قرار دیتے ہیں لیکن ان کے دل میں کچھ اور ہوتا ہے اور آخر میں ہوا بھی یہی کہ بادشاہ منع کرنے کے باوجود جوگی سے ملا اور جوگی نے اُسے اپنا گرویدہ بنا کر طوطا بنا دیا اور خود بادشاہ بن کر تخت پر بیٹھ گیا۔ اجنبیوں کے مضر اثرات کے خلاف پیش بندی اس زمانہ میں اسی لیے ضروری سمجھی جاتی تھی۔ چنانچہ جب وہ سفیر، جنہیں مشرقی روما کے شہنشاہ جسٹین دوم نے ترکوں کے ساتھ صلح کی شرائط طے کرنے کے لیے بھیجا تھا، اپنی منزل مقصود پر پہنچے تو انہیں لینے کے لیے شامن (آئمۂ مذہب) وہاں موجود تھے جنھوں نے ان سفیروں

کے مُضر اثرات دور کرنے کے لیے باضابطہ ایک رسم تزکیہ لوا کی (۲۸)۔ جیمس فریزر نے لکھا ہے کہ ایک سیاح نے، جس نے وسطی بورنیو کا سفر کیا تھا بیان کیا کہ آس پاس بسنے والی خبیث روحوں سے زیادہ لوگ اُن روحوں سے ڈرتے ہیں جو دُور دراز ملکوں سے مسافروں کے ہمراہ آتی ہیں۔ (۲۹) یہ جادو کے دَور کے انسان کا ایک عام رویہ اور طرزِ فکر تھا اور وہ واقعی ان پر اسی طرح ایمان رکھتا تھا جیسا آج کا انسان اپنے عقلی مذہب و عقائد پر رکھتا ہے۔ "کدم راؤ پدم راؤ" کے قصے کی بنیاد بھی انسان کے اِسی فکری و تہذیبی مزاج پر قائم ہے۔

املا اور کاتب

ترقیمہ نہ ہونے کی وجہ سے کاتب کے نام کا پتا نہیں چلتا۔ انجمن ترقی اردو میں اسی کاتب کے قلم سے لکھا ہوا ایک اور نسخہ "سیف الملوک بدیع الجمال" ہے لیکن ترقیمہ اس کے آخر میں بھی نہیں ہے۔ مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کا رسم الخط اور املا اصل میں ساری مشکلات کا ذمہ دار ہے۔ دکن میں نسخ کو ایران کی پیروی (۳۰) میں اختیار کیا گیا تھا اور کم و بیش سارے قدیم دکنی مخطوطات اسی رسم الخط میں ہیں لیکن مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کا نسخ کچھ اتنا عجیب اور مسخ ہے کہ بس ظاہرا شباہت میں اسے نسخ کہا جا سکتا ہے۔ املا کے سلسلے میں یہ چند باتیں قابلِ ذکر ہیں۔

۱۔ املا کا کوئی معیار کاتب کے پیشِ نظر نہیں ہے، وہ ایک ہی حرف کو مختلف طریقے سے لکھتا ہے۔ کاتب بد خط ہے، اُسے اپنے فن پر قدرت حاصل نہیں ہے۔

۲۔ وہ آوازیں جو عربی و فارسی کے علاوہ صرف اردو زبان سے مخصوص ہیں ان کے لیے بھی کوئی اصول وضع نہیں ہوئے ہیں۔ کاتب نے اپنی مخصوص علامتوں سے ان آوازوں کو ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے۔ طرفہ یہ کہ کہیں اِن علامتوں کو ظاہر کر دیا ہے اور کہیں انھیں پڑھنے والے کی عقل و ذہانت کے امتحان کے لیے چھوڑ دیا ہے۔

۳۔ اعراب کا استعمال بڑی کثرت سے کیا گیا ہے اور اس میں بھی احتیاط نہیں برتی گئی جس کی وجہ سے پڑھنے والا غلط فہمیوں کے جال میں پھنس جاتا ہے۔

۴۔ جزم کے لیے "ہ" کا نشان ا ہے اور ایسے سہ حرفی الفاظ کے تیسرے حرف کو جن کا صرف پہلا حرف متحرک ہو زبر کے ساتھ ظاہر کیا گیا ہے۔ مثلاً "درد" اس طریقے کے مطابق

"دزد" لکھا جانا چاہیے۔ یہ طریقہ اس وقت بھی، سندھی زبان کے رسم الخط میں موجود ہے۔ یائے معروف و مجہول میں کوئی امتیاز نہیں رکھا گیا۔ اکثر ہائے دو چشمی کو الفاظ کے شروع میں استعمال کیا ہے اور ہائے ہوز کو درمیان ابیات ہائے مخلوط کی جگہ لکھا ہے (۳)۔

۵۔ قدیم مخطوطات میں اکثر "ٹ" کو "ت" کی شکل میں لکھا جاتا تھا۔ اسی طرح گ کے لیے ک لکھ کر اس کے نیچے تین نقطے لگا دیتے تھے (۴)۔ یہی اصول اکثر الفاظ میں "کدم راؤ پدم راؤ" میں بھی برتا گیا ہے۔ مثلاً "ناکینی" (ناگنی) لیکن یہ اصول بھی یکسانیت کے ساتھ نہیں برتا گیا۔ سارا کام پڑھنے والے پر چھوڑ دیا گیا ہے۔ اسی وجہ سے اس مخطوطے میں عیسیٰ لکھ کر موسیٰ پڑھنے کے امکانات روشن ہو جاتے ہیں۔ انہی نقائص کی وجہ اسے پڑھنا جوئے شیر لانے کے مترادف بن گیا۔

۶۔ اب ہم ذیل میں کچھ الفاظ کی فہرست پیش کرتے ہیں تاکہ اس سے اندازہ ہو سکے کہ مخطوطے کا املا متن میں کس طرح ظاہر کیا گیا ہے۔

نمبر شعر	املائے مخطوطہ	املا متن	
۱	کپسائیں	گسائیں	
۹	مانہ		
	منۂ	منۂ۔ میں	
۱۰	تھار تھار	ٹھار ٹھار	
۱۱	جک مکاتا	جگمگاتا	
۱۳	نہ	ن	انکیاں
۱۵	کر	کرے	
۲۸	آن گی یا	آنکیا، آنکھیا یعنی کہا	
۳۴	دِہ سَتی	دستا	
۴۰	پتھاونہ	پتھاوَن	
۴۲	تھتا	تہا	

۴۴	نیہ	نہ یہ
۸۳	جگنہ	جگیں
۸۴	کھوری	کھورا
۱۰۰	دُنیئی	دُنیا
۱۹۶	کاتنہ	کانٹھ (کاٹھ۔ لکڑی)
۱۸۹	نحاس نہ	نحاسنا
۲۰۹	کاس نہ	کاسنا
۲۶۳	نھوئی	نھوئے
۲۶۳	حمت	ہمت
۳۸۸	جھرری	جھرٹی
۴۲۳	کھری ٹیٹے	کھرا تھا
۴۴۸	جآن	جان
۴۴۸	آندھلابتر	اندھلا بشیر
۴۵۵	اکپھوڑراتی	آنگھور راتے
۴۵۶	پوہتنہ	پوہتاں
۵۷۸	سوَ	سواو
۵۸۴	منکون	منجہ کوں
۶۳۱	ڈِرِ	ڈرے
۶۳۶	مرؤ	مرو
۶۵۸	پکڑیا	کڑیا
۶۶۹	آن نا	آننا

اسی طرح شعر ۳۱۴ لیجیے۔ اس میں "گن" کو ایک مرکز سے لکھا ہے۔ "نہ بولے" کو یائے معروف و مجہول کا فرق کیے بغیر "نبولی" لکھا ہے۔ "کسی سوں" کو ملا کر لکھا ہے۔ "پن" میں پ کے نیچے صرف ایک نقطہ لگایا ہے جو "بن" پڑھا جاتا ہے۔

شعر ۴۰۹ کے پہلے مصرع میں "اگھر" کو کاف سے لکھا ہے۔ دوسرے مصرع میں "اگھر" کے کاف کے نیچے تین نقطے لگا کر گاف بنایا ہے۔

شعر ۴۲۸ کے پہلے مصرع میں "جب" کی جگہ "جن" لکھا ہے اور "سکھی" کو "سکی" کی صورت میں تحریر کیا ہے۔

اسی طرح کاتب نے لکھتے ہوئے بھی بہت سے غلطیاں کی ہیں۔ مثلاً

شعر ۳۵۹ کے پہلے مصرع میں لفظ "بجا" دو بار لکھ دیا ہے۔

شعر ۳۸۸ میں یہ مصرع یوں لکھا ہے:۔ کہ جی جاجانے آبیسے کسی پنک پاس۔ اس میں بھی ایک "جا" زیادہ ہے۔ میں نے اپنے متن میں مصرع یوں لکھا ہے —— کہ جے جانے بیسے کسی پنکھ پاس۔

شعر ۲۷۳ کے دوسرے مصرع میں "مجھے" کے لفظ کو دو بار لکھ دیا ہے جب کہ ایک بار لکھنا چاہیے تھا۔

شعر ۴۳۴ کے دوسرے مصرع میں "بے" کو مصرع کے آخر میں لکھ دیا ہے جب کہ قافیہ کے لحاظ سے بھی اور وزن کے اعتبار سے بھی "بے" کو "کہ" کے بعد آنا چاہیے تھا۔ آد کا قافیہ واد درست ہے نہ کہ "بے"۔ مخطوطہ میں شعر یوں ہے:

کہیا راؤ کوں دھات بنیاد آد
کہ زور کس نہ کھے دھات واد بے

میں نے اپنے متن میں اس طرح کر دیا ہے:

کہیا راؤ کوں دھات بنیاد آد
کہ بے زور کس نے کھے دھات واد

پدم راؤ میں کہیں "کے" کو "کہ" کے معنی میں استعمال کیا ہے اور کہیں اس کے برعکس "کہ" کو "کے" کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ یہ دو مثالیں دیکھیے:

سنیا تھا کے ناری دھرے بہت چھند
سو میں آج دشٹا تری چھند بند (۱۵۰)

یہاں "کے" "کہ" کے معنی میں استعمال ہوا ہے اب دوسری مثال دیکھیے:

جو کرتار مجکوں کیا ہوئے راؤ
اسنگت کہ کیوں دیکھ سکوں انیاؤ (۱۵۱)

غرض کہ اس قسم کی الجھنوں اور تضاد سے اس مخطوطے میں قدم قدم میں واسطہ پڑتا ہے اور پڑھنے والا رسم الخط کی بھول بھلیوں میں گم ہو جاتا ہے۔ میں نے جتنی کوشش اور محنت اس مخطوطے کو پڑھنے میں کی ہے اس کا اندازہ اہلِ علم اس مخطوطے کے عکس پر ایک نظر ڈالنے سے لگا سکتے ہیں۔ اس سے ایک فائدہ یہ ہوا کہ مجھے ماؤنٹ ایورسٹ سر کرنے کی خوشی حاصل ہو گئی اور اردو زبان کی تاریخ گیارھویں صدی ہجری سے نکل کر نویں صدی ہجری تک پھیل گئی اور اب اردو زبان کے ارتقا، اس کی ساخت اور اس کی لسانی تبدیلیوں کا مطالعہ بھی آسان ہو گیا۔

اردو زبان کی پہلی تصنیف

اس سوال کے جواب کے لیے کہ مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کو اردو زبان کی پہلی باقاعدہ تصنیف کیسے کہا جا سکتا ہے، اس مثنوی سے پہلے کی تحریروں کا جائزہ لینا ہوگا۔ یہ مثنوی، جیسا کہ میں اس سے پہلے لکھ چکا ہوں، ۸۲۵ھ اور ۸۳۹ھ کے درمیانی زمانے میں لکھی گئی۔ اس سے فوراً پہلے کی جو تصانیف ہمارے سامنے آتی ہیں ان میں ایک مختصر "رسالہ" ہے جسے سید محمد اکبر حسینی (م ۸۱۲ھ) سے منسوب کیا جاتا ہے اور دوسری تصنیف "معراج العاشقین" ہے جس کے مصنف خواجہ بندہ نواز گیسو دراز بتائے جاتے ہیں۔ نویں صدی ہجری میں ہمیں شیخ باجن کی "جکریان" ملتی ہیں اور ان سے پہلے امیر خسرو کی "خالق باری" کے علاوہ دوہرے، کہہ مکرنیاں اور پہیلیاں بھی ملتی ہیں۔ امیر خسرو سے پہلے ہماری نظر بابا فرید گنج شکر کے کلام پر پڑتی ہے اور ان سے پہلے کتبِ تواریخ میں مسعود سعد سلمان (م ۵۱۵ھ) کے "دیوانِ ہندوی" کا ذکر ملتا ہے۔ آئیے اب ایک ایک کر کے ان

تحریروں کا جائزہ لیں۔

مسعود سعد سلمان (۴۳۸ھ -- ۵۱۵ھ) کے "دیوانِ ہندوی" کے وجود کا پتہ دو ذرائع سے چلتا ہے۔ ایک امیر خسرو کے "دیباچۂ غرۃ الکمال" سے جس کے الفاظ یہ ہیں:

"پیش ازیں شاہانِ سخن کسے را سہ دیوان نبودہ مگر مرا کہ خسرو ممالک کلامے۔ مسعود سعد سلمان را اگر ہست اماں آن سہ دیوان در عبارتِ عربی و فارسی و ہندوی است و در پارسی مجرد کسے سخن را سہ قسم نکردہ جز منی"۔ (۳۳)

اور دوسرے عوفی کی "لباب الالباب" سے، جس کے الفاظ یہ ہیں:

"او را سہ دیوان ست۔ یکے بتازی و یکے بپارسی و یکے بہندوی"۔ (۳۴)

لیکن ان مستند حوالوں کے باوجود یہ "دیوانِ ہندوی" اب ناپید ہے اور جب تک یہ دستیاب نہ ہو جائے اس وقت تک اظہار افسوس کے ساتھ اس کا ذکر تو کیا جا سکتا ہے لیکن اولیت کا سہرا اس کے سر نہیں باندھا جا سکتا۔

شیخ فریدالدین مسعود گنج شکر (۵۶۹ھ-۶۶۴ھ) کے کلام کا کچھ حصّہ سکھوں کی مقدس کتاب "گرو گرنتھ" میں محفوظ ہے۔ (۳۵) ان کے دو چار دوہرے اور اقوال "خزائنِ رحمت اللہ" (۳۶) میں بھی ملتے ہیں لیکن ان متفرق اور بکھرے ہوئے تبرکات کو باقاعدہ تصنیف کے ذیل میں نہیں لایا جا سکتا۔

اس بات کا پورا ثبوت موجود ہے کہ امیر خسرو (۶۵۱ھ- ۷۲۵ھ) نے ہندوی میں بھی طبع آزمائی کی تھی۔ خود "غرۃ الکمال" کے دیباچے میں امیر خسرو نے لکھا کہ "جزوے چند نظم ہندی نذر دوستاں کردہ شدہ است" (۳۷) لیکن اس زمانے کی ہوا اور تھی۔ فارسی منہ چڑھی تھی اور اردو گری پڑی۔ لکھنے والے نے تفنّنِ طبع کے لیے لکھا اور پڑھنے والوں نے وقتی طور پر اس سے لطف اٹھایا۔ پھر لکھنے والا بھی بھول گیا اور لطف اٹھانے والے بھی، لیکن عوام نے جن کی زبان میں یہ لکھا گیا تھا، اسے سینے سے لگایا اور سینہ بہ سینہ ایک نسل سے دوسری نسل کو منتقل کرتے رہے۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہ ہوا کہ اس کلام کی نہ صرف شکل بدل گئی بلکہ اس میں اضافہ بھی ہو گیا اور پھر جب اردو کے بھاگ پھرے تو یہ بتانا مشکل ہو گیا کہ اس میں امیر خسرو کا کلام کتنا ہے اور الحاقی عنصر کتنا ہے۔ "خالق باری" امیر خسرو کی تصنیف

ضرور ہے لیکن اولاً تو یہ لغت کی کتاب ہے۔ ثانیاً ان کے دوسرے ہندوی کلام کی طرح اس میں بھی الحاقی عنصر اتنا شامل ہوگیا ہے کہ اب یہ کہنا مشکل ہے کہ اس میں خود امیر خسرو کا کلام کتنا ہے اور الحاقی کلام کتنا ہے۔

شیخ بہاء الدین باجن (۷۹۰ھ-۹۱۲ھ) سے ایک فارسی تصنیف "خزائنِ رحمت اللہ" یادگار ہے جس میں صوفیائے کرام کے اقوال کے علاوہ ان کے اپنے پیر و مرشد شیخ رحمت اللہ کے ملفوظات و اقوال جمع کیے گئے ہیں۔ ساتھ ساتھ شاہ باجن نے اس کے باب ہشتم میں اپنے دوہرے اور "جکریاں" (۲۸) بھی جمع کر دیے ہیں۔ بنیادی طور پر یہ فارسی کی کتاب ہے۔ اس سے اُردو زبان کے قدیم ترین نمونے تو اخذ کیے جاسکتے ہیں لیکن اسے اُردو زبان کی پہلی تصنیف کا درجہ نہیں دیا جاسکتا۔

سید محمد اکبر حسینی (م ۸۱۲ھ) خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کے بڑے صاحبزادے تھے جو اُن کی زندگی ہی میں وفات پاگئے تھے۔ عمر یافعی مرحوم نے تین صفحات پر مشتمل ایک رسالہ دریافت کیا تھا جس میں پندرہ سطریں نثر میں اور اڑتیس ابیات ہیں۔ رسالے کے شروع میں یہ الفاظ ملتے ہیں (۲۹):

"ہذا رسالہ بندہ نواز گیسو دراز"

اور خاتمے پر

"این تصنیف سید محمد اکبر حسینی بندہ نواز"

کے الفاظ ملتے ہیں۔ عمر یافعی نے لکھا کہ اگر "حضرت سید محمد بندہ نواز گیسو دراز کو اردو کا مصنف تسلیم کر لیا جاتا ہے تو پھر یہ تصنیف اُن کی یا اُن کے بڑے صاحبزادے سید محمد اکبر حسینی کی تسلیم کر لینی پڑے گی لیکن بندہ نواز گیسو دراز کے نام سے جو "معراج العاشقین" شائع کی گئی ہے اس سے اس کی زبان صاف معلوم ہوتی ہے"۔ (۳۰)

رسالے پر نہ سالِ تصنیف درج ہے اور نہ سالِ کتابت۔ آغاز اور خاتمے کی عبارتوں میں بھی تضاد ہے۔ پھر اس امر کا اعتراف سب نے کیا ہے کہ اکثر مریدانِ گرامی اپنی تصنیف کو اپنے پیر و مرشد کے نام نامی سے منسوب کرتے رہے ہیں۔ اہل دکن نے دکنی ادب کی تلاش و جستجو کے جوش میں بلا تحقیق تین صفحوں کے اس مختصر رسالے کو نویں صدی ہجری کے دکنی ادب کے دامن میں ٹانک کر یقیناً "تحقیقی ستم ظریفی" کا ثبوت دیا ہے۔ یہی صورت "معراج

العاشقین" کے ساتھ پیش آئی۔

"معراج العاشقین" کو پہلی بار مولوی عبدالحق مرحوم نے ۱۳۴۳ھ میں شائع کیا۔ اس کے بعد اہلِ علم و ادب اسے لے اُڑے اور "کاہ" کو "کوہ" بنا دیا۔ پھر کسی نے یہ زحمت گوارا نہ کی کہ یہ تصنیف جسے گیسو دراز سے منسوب کیا گیا ہے دراصل ان کی ہے بھی یا نہیں۔ اللہ دے اور بندہ لے۔ اب تو ایم۔ اے کے طالب علموں کو بھی اساتذہ کرام یہی بتاتے ہیں کہ یہ اُردو زبان کی پہلی تصنیف ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ "معراج العاشقین" کو مُرتب کرتے وقت خود مولوی عبدالحق مرحوم بھی تذبذب کا شکار تھے۔ اُن کی تحریر میں ایک طرف قیاس آرائی ہے اور دوسری طرف بے یقینی۔ ان کے الفاظ یہ ہیں:

> "چونکہ حضرت (خواجہ بندہ نواز گیسو دراز) کو تصنیف و تالیف کا خاص شوق تھا اور آپ کے قلم سے ایک سو سے زائد چھوٹی بڑی کتابیں نکلی ہیں اس لیے یہ قیاس کچھ بے جا نہیں کہ عام لوگوں کو سمجھانے کے لیے آپ نے بعض رسالے دکھنی اردو میں بھی تصنیف کیے ہوں۔ (۳۱)"

آگے چل کر لکھتے ہیں:

> "میرے پاس حضرت کے متعدد رسالے اس زبان میں تصنیف کیے ہوئے موجود ہیں لیکن مجھے ان کے شائع کرنے کی جرأت نہیں ہوتی اس لیے کہ ہمارے یہاں قدیم سے یہ دستور رہا ہے کہ لوگ اپنی تصنیف کو بعض مشاہیر اور نامور بزرگانِ دین سے منسوب کر دیتے ہیں۔ چنانچہ حضرت معین الدین چشتی اجمیری، غوث الاعظم حضرت عبدالقادر جیلانی کے نام سے فارسی دیوان شائع اور رائج ہیں۔۔۔۔ اس بنا پر مجھے ہمیشہ یہ شبہ رہا کہ جو رسالے میرے پاس موجود ہیں وہ حقیقت میں حضرت بندہ نواز کی تصنیف ہیں یا نہیں کیونکہ بعض رسالے جن کی نسبت متعدد ذرائع سے اور متواتر روایتوں سے یہ معلوم ہوا تھا کہ حضرت نے دکھنی میں لکھے تھے تحقیق کرنے سے ثابت ہوا کہ اصل فارسی میں موجود ہیں اور یہ ان کا ترجمہ ہیں"۔ (۳۲)

اسی لیے انہوں نے ڈرتے ڈرتے "معراج العاشقین" کو خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کے نام سے شائع تو کر دیا لیکن زندگی بھر اصرار نہیں کیا۔ آئیے اب دیکھیں کہ "معراج العاشقین" خواجہ بندہ نواز کی تصنیف ہے یا نہیں؟ اس امر کی تلاش و تحقیق میں جب ہم نکلتے ہیں تو ہماری نظر "سیرِ محمدی" نامی ایک تصنیف پر پڑتی ہے جسے شاہ محمد علی سامانی نے، جو خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کے مرید و خادم تھے، ۸۳۱ھ میں تالیف کیا تھا۔ گویا یہ کتاب خواجہ بندہ نواز کی وفات کے چھ سال بعد تالیف ہوئی۔ اس تالیف کے باب ہجم میں خواجہ بندہ نواز کی ۳۶ چھوٹی بڑی، اہم و غیر اہم تصانیف کا ذکر ملتا ہے جن میں ایک بھی کتاب دکنی اردو میں نہیں ہے حتیٰ کہ "معراج العاشقین" نام کی بھی کوئی کتاب نہیں ہے۔ اب اس کے بعد یہ کہنا کہ خواجہ صاحب کی عمر ۱۰۵ سال تھی اور ان کی تصانیف کی تعداد بھی ۱۰۵ ہے یا اُن کے "قلم سے ایک سو سے زائد چھوٹی بڑی کتابیں نکلی ہیں" یقیناً نیازمندانہ خوش فہمی ہے۔ شاہ محمد علی سامانی نے حضرت گیسو دراز کی جن "تصانیف" کا ذکر کیا ہے ان کی تفصیل یہ ہے۔ (۲)

"در تصانیف حضرت مخدوم رضی اللہ عنہ بدانکہ تصانیف حضرت مخدوم رضی اللہ عنہ بسیار است۔ ۱۔ ملتقط تفسیر در قالب سلوک۔ ۲۔ و تفسیرے دیگر آغاز کردہ بودند بر طریق کشاف۔ مقارنہ پنج سپارہ شدہ بود بیشتر تمام نشدہ بود۔ ۳۔ حواشی کشاف، ۴۔ شرح مشارق در قالب سلوک۔ ۵۔ ترجمہ مشارق۔ ۶۔ معارف شرح عوارف، ترجمہ۔ ۷۔ عوارف، شرح۔ ۸۔ تعرف، شرح۔ ۹۔ آداب المریدین، عربی و پارسی شرح۔ ۱۰۔ فصوص، شرح۔ ۱۱۔ تمہیدات قاضی عین القضاۃ، ترجمہ۔ ۱۲۔ رسالہ قشیری، و آن کتابے برابر است۔ خظائر القدس۔ ۱۳۔ و آں را عاشقنامہ ہم میگویند، رسالہ۔ ۱۴۔ استقامت الشریعۃ بطریقۃ الحقیقۃ، ترجمہ۔ ۱۵۔ رسالہ شیخ محی الدین ابن اعرابی، رسالہ سیرت النبی۔ ۱۶۔ صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم، شرح۔ ۱۷۔ فقہ اکبر دو عدد یکے عربی، دوم۔ ۱۸۔ فارسی، حواشی۔ ۱۹۔ قوت القلوب، اسمار۔ ۲۰۔ الاسرار، حدائق انفاس۔ ۲۱۔ ضرب۔ ۲۲۔ الامثال، شرح۔ ۲۳۔ قصیدہ امالی، شرح۔ ۲۴۔ عقیدہ حافظیہ، عقیدہ چند

-۲۵- ورق، رسالہ در بیانِ آداب-۲۶- سلوک، رسالہ در-۲۷- بیانِ اشارت عمہان، رسالہ-۲۸- در بیانِ ذکر، رسالہ-۲۹- در بیانِ معرفت، رسالہ در-۲۸- ربت ربی فی احسن صورہ، رسالہ در بیان -۳۱- بود و بست و باشد، و خلافت نامہ مخصوص-۳۲- برائے خدمت مولینا علاء الدین گوالیری نویسانندہ بودند، و خلافت-۳۳- نامہ برائے قاضی اسحاق چسترہ، خلافت-۳۴- نامہ برائے خدمت قاضی سلیمان برادر قاضی اسحاق، و خلافت نامہ-۳۵- مخصوص بجہت شیخ صدر الدین خواند میر، و خلافت نامہ بجہت خدمت-۳۶ مولانا ابوالفتح علاء الدین گوالیری نویسانندہ بودند- کاتب این بیتر محمدی راجی برحمت ربانی محمد علی سامانی در لشرت متل برابر حضرت مخدوم رضی اللہ عنہ در گوالیر می بود"-

خواجہ بندہ نواز کی یہ تصانیف سب کی سب فارسی و عربی میں ہیں- ربط و تعلق اور زمانی اعتبار دونوں سے شاہ محمد علی سامانی سے زیادہ مستند ماخذ اور کیا ہو سکتا ہے؟ اب جب کہ یہ بات واضح ہو گئی کہ "معراج العاشقین" خواجہ بندہ نواز کی تصنیف نہیں ہے بلکہ آپ کے پروانوں نے جوشِ عقیدت میں آپ سے منسوب کر دی ہے تو سوال سامنے آتا ہے کہ آخر پھر یہ تصنیف کس کی ہے اور کس زمانے میں لکھی گئی؟

"معراج العاشقین" در اصل "تلاوۃ الوجود" کا خلاصہ (۲۳) ہے اور یہ رسالہ اور اس کا خلاصہ دونوں مخدوم شاہ حسینی بیجاپوری کی تصنیف ہیں- مخدوم شاہ حسینی، پیر اللہ حسینی کے مرید و خلیفہ تھے جو میراں جی خدانما کے مرید و خلیفہ تھے- میراں جی خدانما کا سالِ وفات ۱۰۷۰ھ ہے- یہ حضرت امین الدین اعلیٰ کا سلسلہ ہے اور "تلاوۃ الوجود" میں، جس کا خلاصہ "معراج العاشقین" ہے، "سلسلۂ امینیہ" کے مخصوص تصوف کو بیان کیا گیا ہے- اس طرح یہ تصنیف گیارھویں صدی ہجری کے اواخر اور بارھویں صدی ہجری کے اوائل کی تصنیف ہے جب کہ حضرت گیسو دراز کا سالِ وفات ۸۲۵ھ یعنی تقریباً پونے تین سو سال پہلے کا ہے-

اس جائزہ کے بعد اب لے دے کر "مثنوی کدم راؤ پدم راؤ" رہ جاتی ہے جسے اردو زبان کی پہلی تصنیف ہونے کا شرف حاصل ہے اور جب تک کوئی اور تصنیف سامنے نہ

آجائے اوّلیت کے تحتِ سلطنت پر "کدم راؤ پدم راؤ" کی حکمرانی رہے گی۔

(۳)

لسانی مطالعہ

مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کی اوّلین اہمیت یہ ہے کہ یہ اُردو زبان کا قدیم ترین ادبی و لسانی نمونہ ہے جسے ۱۴۲۱ء اور ۱۴۳۵ء کے درمیانی عرصے میں، آج سے تقریباً پونے چھے سو سال پہلے، بہمنی دور حکومت میں فخر دین نظامی نے تصنیف کیا۔ اُس وقت شمال سے دکن پہنچے ہوئے اُردو کو تقریباً سَوا سو سال ہو چکے تھے اور مغل شہنشاہ بابر کے ہندوستان آنے میں ابھی تقریباً سو سَوا سو سال کا عرصہ باقی تھا۔ یہ مثنوی اُس زبان کا نمونہ ہے جو شمال سے دکن گئی اور وہاں بازار ہاٹ کی عام زبان بن کر پھلی پھولی۔ یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ شمال سے کوئی ایک بولی دکن نہیں پہنچی بلکہ علاء الدین خلجی کی فوجوں کے ساتھ، پھر امیرانِ صدہ اور ان کے لواحقین و متوسلین کے ساتھ اور اس کے بعد محمد تغلق کے زمانے میں، جب دارالخلافت دلی سے دولت آباد منتقل ہوا اور دِلی خالی ہو گئی جو لوگ دکن پہنچے وہ مختلف بولیاں بولتے تھے۔ بھانت بھانت کی بولیوں کے درمیان یہ زبان ہی ایک ایسی زبان تھی جو ان کے اور مقامی آبادی کے درمیان ربط، اشتراک، اتحاد اور ابلاغ کا ذریعہ تھی۔ اسی لیے وہ زبان جو "کدم راؤ پدم راؤ" میں ملتی ہے اس میں نہ صرف ضمائر اور افعال کی شکلوں میں تنوع پایا جاتا ہے بلکہ ایک ہی اسم کے لیے مختلف الفاظ اور مختلف املا بھی ملتے ہیں۔ یہ اثرات اس مثنوی میں خصوصیت کے ساتھ اس لیے زیادہ اور واضح ہیں کہ ابھی تک دکنی، جو اردو کے ایک علاقائی روپ کا نام ہے، اپنا معیاری رنگ قائم نہیں کر سکی تھی۔ اس مثنوی میں بیک وقت کھڑی، پنجابی، راجستھانی، برجی، گجری، سندھی، سرائیکی اور مرہٹی کے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ میں نے جب پنجابی، سندھی، کھڑی، راجستھانی، برجی اور گجراتی بولنے والوں کو الگ الگ اس مثنوی کے اشعار پڑھ کر سنائے تو انھوں نے جہاں اور کئی باتیں کہیں وہاں یہ بات مشترک تھی کہ یہ زبان ان کی اپنی زبان سے قریب ہے اور آج بھی اس کے بہت سے الفاظ ان کے گھروں میں بولے جاتے ہیں۔ اِس تجربے سے میں اس نتیجے پر پہنچا کہ وہ قدیم

زبان، جو اس مثنوی میں استعمال ہوئی ہے، اُس میں صدیوں کے میل جول سے متعدد زبانوں کا خون شامل ہے اور اسی خاندانی شباہت کی وجہ سے مختلف زبانیں بولنے والے اسے اپنی زبان سے قریب تر پاتے ہیں۔ معاشرتی، تہذیبی اور سیاسی حالات کے ساتھ اردو کا ذخیرۂ الفاظ، لہجے اور اسالیب تو بدلتے رہے لیکن یہ ہمیشہ سب ہند آریائی زبانوں کی ایک زبان بن کر پروان چڑھتی رہی۔ اسی لیے میں اس زبان کو برصغیر کی ساری ہند آریائی زبانوں کا عادِ اعظم مشترک کہتا ہوں۔

دوسری قابلِ توجہ بات یہ ہے کہ اس مثنوی میں جو زبان استعمال ہوئی ہے اس میں روزمرہ اور محاورے کی ایسی رچاوٹ ہے کہ اسے دیکھ کر کہا جاسکتا ہے کہ یہ مثنوی اس زبان کا پہلا نمونہ نہیں ہے بلکہ اس سے قدیم تر نمونے بھی ہوں گے جو یا تو ضائع ہو گئے یا ابھی تک ہماری نظروں سے اوجھل ہیں۔ پروفیسر محمود شیرانی نے احمد دکنی (گجراتی) کی "لیلیٰ مجنوں" کا تعارف کراتے ہوئے لکھا ہے کہ "احمد کے ہاں جو نظم کی حالت دیکھی جاتی ہے اس سے قیاس کیا جاسکتا ہے کہ وہ مثنوی کا ابتدائی نمونہ نہیں ہے بلکہ ایک ایسے وقت کی یادگار ہے جب کہ نظم نے معتد بہ حد تک ترقی کرلی تھی۔ اس لیے ضروری ہے کہ سلاطینِ بہمنیہ کے دور میں بھی اُردو شعرا موجود ہوں"۔(۳۰) یہی بات "کدم راؤ پدم راؤ" کی زبان کی حالت دیکھ کر کہی جاسکتی ہے۔ "کدم راؤ پدم راؤ" میں فارسی عربی کے اثرات لہجے میں، اسلوب میں، ذخیرۂ الفاظ میں آٹے میں نمک کے برابر ہیں۔ اس مثنوی میں تقریباً بارہ ہزار الفاظ استعمال ہوئے ہیں اور ان میں سے صرف سَوا سو کے قریب الفاظ عربی و فارسی کے ہیں۔ اِن میں بھی بہت سے الفاظ بگڑی ہوئی شکل میں آئے ہیں۔ مثلاً یہ چند مثالیں دیکھیے:-

شعر ۷ ع	مشالاا دک سُور اُجایا سرشت	(مشالا ۔ مشعل)
شعر ۵۹ ع	کہ جوزا دھرے ھت دُر باش کر	(دُر باش ۔ دُور باش)
شعر ۶۳۵ ع	ہری پنکھ کا نون جگ تھیں اُچاؤ	(کانون ۔ قانون)
شعر ۶۶۳ ع	کہ ہت بن نہوئے اور ہمت بن نہوئے	(ہمت ۔ ہمت)
شعر ۹۲۲ ع	پڑیا یوں دِسے جیوں طبیلا ترنگ	(طبیلا ۔ طویلہ)

ان کے علاوہ عربی و فارسی کے یہ الفاظ بھی ملتے ہیں۔ قلم، سرشت، فلک، فرشتہ، توحید، نغز گفتار، نور، بنیاد، شرع، کسریٰ و کے، درویش، خدایا صفا، اُلوالامر، نعت، مدح، سلطان، شاہ، شاد عطارد، مشتر، علم، برعون، طبل، جوزا، بارگہ، شہ گنج، در، گلہ، تاج، شہنشہ، آل، ولی، قطب، جہانگیر، ہستی، دوں، تفنگ، گشتہ سر (یعنی سر گشتہ)، وَلے، برائے، سلام، دنیا، ذکر، اردگاں، زنب، راہ رو، دل، بد، نابات، نقش، قضا، خر، فاختا (فاختہ) جفت، بدل، قبا، وزارت، شہر، نقش باز، پائے بند، باد بنی، امت، انشاءاللہ تعالیٰ، ذاتش، ستا، مطلبی، نبی، حلال، جلال، سبز بانی۔

ایک آدھ جگہ پورا کا پورا مصرع فارسی میں آگیا ہے۔ مثلاً

شعر ۴۲۱ ع مرصع مکلل قبا سَر کلاہ

لفظ "برائے" (کے لیے) کا یہ استعمال بھی دیکھیے:

شعر ۳۹۲ ع ہمارے رہے رائے ترنی برائے

اردو زبان اپنے ارتقا کے دوران، اسلوب، لہجہ اور ذخیرۂ الفاظ کے لحاظ سے، دو منزلوں سے گزری ہے۔ اس کی پہلی منزل خالص ہندوی روایت ہے۔ اس دور میں، اور یہ دور مسلمانوں کی آمد اور ان کے تہذیبی اثرات کے ساتھ شروع ہوتا ہے، اس نے اپنے اظہار کے لیے پراکرت و سنسکرت کے علاوہ شور سینی اپ بھرنش کی بولیوں سے فیض حاصل کیا اور عربی و فارسی کے الفاظ خال خال استعمال کیے۔ اس دور کی زبان، فکر اور تصوف پر ہندوی اسطور کا رنگ گہرا ہے۔ امیر خسرو کا کلام ہو، بابا فرید یا شاہ باجن کا وہاں ہمیں یہی رنگ دکھائی دیتا ہے۔ وہ اہلِ علم و ادب جو اردو ادب و شاعری کے بارے میں یہ کہتے ہیں کہ اس نے صرف فارسی و عربی ادب اور اسلامی اثرات کو اپنایا اور ہندوی روایت و فکر کو نظر انداز کیا یہ بھول جاتے ہیں کہ اردو شاعری کی پہلی روایت خالص ہندوی آسطور، اصناف اور اوزان پر قائم ہوئی اور ہندوی تصوف کے اسی رنگ کو قبول کیا جو برصغیر میں ناتھ پنتھیوں، بھگتی کال اور نرگن واد کی شکل میں رائج تھا۔ اس دور کی شاعری کی اصناف وہی ہیں جو برصغیر میں بھی گیت اور دوہروں کی شکل میں زمانۂ قدیم سے چلی آ رہی تھیں لیکن جب اس روایت کو استعمال میں آتے آتے تقریباً پانچ صدیاں گزر گئیں اور اس روایت میں نئی نسلوں کے ذہنوں کی تخلیقی پیاس بجھانے کی صلاحیت باقی نہیں رہی اور اس روایت سے تخلیقی سطح پر

کچھ لیا جا سکتا تھا لیا جا چکا تو نئے ذہن نے نئے راستوں کی تلاش شروع کی۔ بدلے ہوئے معاشرتی و تہذیبی حالات کے پیشِ نظر انہوں نے اب اُس ادب کی طرف دیکھا جو دربارِ سرکار میں پسندیدہ نظروں سے دیکھا جاتا تھا اور جو نہ صرف اُن سے قریب تھا بلکہ ادب و شعر کی پختہ قدیم روایت کا بھی حامل تھا۔ اسی کے ساتھ فارسی ادب کی طرف رجحان بڑھنے اور پھیلنے لگا۔ ہمارے زمانے میں جو حیثیت نئے تخلیقی راستوں کی تلاش میں انگریزی و مغربی ادبیات کو حاصل ہے وہی حیثیت پہلے ہندی روایت، اصناف و فکر کو حاصل رہی اور پھر پانچ سو سال بعد یہ حیثیت فارسی ادب و اصناف کو حاصل ہو گئی۔ ردّ و قبول کا یہ فطری عمل ہے۔ امیر خسرو سے لے کر شاہ باجن اور نظامی تک اور نظامی سے لے کر میراں جی شمس العشاق، برہان الدین جانم بلکہ ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو تک ہندوی روایت ہی کا دَور دَورہ رہتا ہے۔ نویں صدی ہجری میں فارسی اثرات بہت دَبے دَبے داخل ہونا شروع ہوتے ہیں اور فارسی بحور و اصناف بھی خال خال استعمال میں آنا شروع ہو جاتی ہیں لیکن اسلوب، لہجہ اور ذخیرۂ الفاظ پر اب بھی ہندوی چھاپ گہری بلکہ غالب رہتی ہے۔ مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" فارسی مثنوی کی ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ اس کی بحر بھی "فعولُن فعولُن فعولُن فعول" فارسی ہے لیکن بحیثیت مجموعی اسلوب و ذخیرۂ الفاظ پر ہندوی رنگ اتنا غالب ہے کہ فارسی بحر اور فارسی و عربی الفاظ کے وجود کا احساس مشکل سے ہوتا ہے۔ دسویں صدی ہجری کے اواخر اور گیارہویں صدی ہجری کے ابتدائی پچیس سال فارسی اثرات کے پھیلنے، بڑھنے اور قبول ہونے کے سال ہیں۔ اس وقت فارسی ادب سے خوشہ چینی کرنے کا رجحان اتنا بڑھا کہ گیارہویں صدی ہجری کے ختم ہونے تک یہ واحد ادبی رجحان بن گیا اور اسی کے ساتھ یہ طے ہو گیا کہ اردو زبان کا نیا اسلوب اب اسی اسلوب و روایت سے مل کر پیدا ہوگا۔ اسی رجحان کے ارتقا نے آگے چل کر اُردو زبان کے اُس عالمگیر معیار کو جنم دیا جسے آج ہم "ریختہ" کے نام سے موسوم کرتے ہیں اور جس کا سب سے بڑا نمائندہ "ولی دکنی" ہے۔ اسی کے ساتھ اُردو زبان کا یہ نیا اسلوب برِصغیر کے سارے علاقوں میں یکساں طور پر مقبول ہو گیا اور اردو زبان کے علاقائی رُوپ مثلاً گجری و دکنی وغیرہ اسی کے ساتھ تاریخ کی جھولی میں جا گرے۔ "کدم راؤ پدم راؤ" میں یہ رجحان اپنی ابتدائی شکل میں نظر آتا ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ اِس مثنوی میں جو زبان استعمال ہوئی ہے اس کا بنیادی ڈھانچا،

فاعل. فعل، مفعول کی ترتیب، مصرعوں کی ساخت، ضمائر اور افعال کا استعمال وہی ہے جو آج بھی اردو زبان کا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ یہ مثنوی اردو زبان کی پہلی روایت کی نمائندہ ہے جس کا ذخیرۂ الفاظ، اسلوب، لہجہ آج کی زندہ اور بولی جانے والی زبان سے مختلف ہے لیکن اگر اس کا مقابلہ آج کی اس زبان سے کریں جو ہندوستان کی ادبی کتابوں میں نظر آتی ہے اور جسے "ہندی" (۳) کا نام دیا جاتا ہے اور جس میں سنسکرت کے تت سم الفاظ دوبارہ زندہ کیے جا رہے ہیں تو اس کا اسلوب جدید ہندی اسلوب سے مشابہ نظر آتا ہے لیکن سوائے اس کے. اس کی زبان وہی ہے جو آج ہم بولتے ہیں اور جسے اُردو کے نام سے پکارتے ہیں۔ مثلاً جب ہم یہ اشعار پڑھتے ہیں تو ہمیں یہ احساس نہیں ہوتا کہ ہم کسی بالکل مختلف زبان کا مطالعہ کر رہے ہیں:

جو کچھ کال کرنا سو توں آج کر
نہ کھال آج کا کام توں کال پر
بھلے کوں بھلائی کرے کچھ نہ ہوئے
برے کوں بھلائی کرے ہوئے توئے
نسے کی نسی بُدھ مانے نہ کوئے
نساں سو نساں، جے نبی پوت ہوئے
کدم راؤ کہیا پدم راؤ سُن
کہ جے ساچ مانے کھوں آپ گن
نہ اگلا سنبھالے کہ پچھلا کہاں
نہ پچھلا سنبھالے کہ اگلا کہاں
کہ جے بول میرا سُنے یس کھوں
کہ جے نہ سُنے یل گھڑی نہ رہوں

کہیا رلو سُن دِشٹ پر دہاں ابول
اُٹھیا گرج یوں جیوں اُٹھے گرج ڈھول
بے جیسے کا جو ہوئے سو کر سکے
نہ بڑھی کیرا کام باندر سکے
دھریں دھر پھرے لوک کہتا پکار
دوانا ہوا رلو آکھور مار
نہ رووے کدھیں چور کی ماں پکار
رووے گھال کر مکھ کوٹھی سنبھار
کدم راؤ جب بھول رلواں ہوا
ہوا ڈر ہوا ہوگیا باد ہوا
بچاریا ہری پنکھ کیتا اُڑوں
کہاں لگ اڑوں جائے کیدھر پڑوں
ہری پنکھ دیٹھا پدم راؤ ہوئے
پدم راؤ جانے نہ یہ کون کوئے
اکایک کہوں کیوں اپس نانو ہوں
کدم راؤ بیرا نگر کا سو ہوں
جو جس گائے کا دودھ پیوے سو گائے
ہوئی دیکھ باکھر اسے کاٹ کھائے
نہ فراش ستا نہ تُوں مطلبی
سنی نانو دھر کیوں کہاوے سنی

دو چِتا نگر ساچ یک بول کہہ
کدم رلوٗ توں کیوں ہوا کھول. کہہ
سبی کھیل اس کے کرتہار وہ
کرہتار جوگی نہ کرتار وہ
پدم رلوٗ من میں دھریا ایک بات
کہ جس بات بجے چڑھیا ناگ ذات
جو نیت کرے کام بے کچھ کوئے
اُسی کا بھلا بھی اُسی سات ہوئے

اس زبان میں اتنی علیج بھی حائل نہیں ہے جتنی انگلش اور لولڈ انگلش میں حائل ہے۔

مثنوی "کدم رلوٗ پدم رلوٗ" میں روزمرّہ اور محاورہ کا استعمال کثرت سے ہوا ہے جس سے زبان کے ارتقا اور رچاوٹ کا اندازہ آسانی سے کیا جاسکتا ہے۔ یہ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ٹھکائی کرنا — کہیں بیس تجھے دیوں بارجگ
ٹھکائیں کروں جو کرے جگ تنگ ۵۰۹

گانٹھ باندھنا — ستم ایک لے گانٹھ باندھے جکوئے
کہ اس بُدھ تیں کیوں ... ہوئے ۵۰۳

کان میں انگلی دھرنا (دینا) — جو آکھور کیرے کھوں کھول گن
تہیں کان انگل دھرے بات سن ۵۵۲

پھول پھل ہونا — بھلا دیکھ سنبل بُرا دیکھ چھانٹ
کہ پھر پھول پھل ہوئے تی کانٹ کانٹ ۹۰

باد ہونا — گیا باد ہوا جیوتن چھوڑ بوجھ
بھونڈا چلیا کرن لاگا اسوجھ ۴۳۶

ہوا ہونا —	کدم راؤ جب بھول راواں ہوا	
	ہوا ڈر ہوا ہوگیا باد ہوا	۷۳۵
آنکھ بھر دیکھنا —	جو بونٹ اس دکھادے......	
	جو بھر آنکھ دیکھے کھوں آنکھ پھوڑ	۸۴۴
میاں میں منھ ڈالکر دیکھنا	نہ پڑ آج تمیں توں اس ابھمان متہ	
	تمہیں دیکھ کھ گھال کر میان متہ	۸۶۰
بول اٹھنا —	گیا رلج تج جب اُٹھیا بول یہ	
	جو سیوٹ اُٹھیا لوگ یہ کیوں کہہ	۶۹۰
جوگ پڑنا —	نہانوں کر تجہ جوگ یہ کیوں پڑے	
	کہ یہ جوگ تجہ راؤ راجن اڑے	۶۹۶
باسی تواسی —	سو جوگی نہ ہوں ہوں جو باسی دھروں	
	نہ باسی دھروں نہ تواسی دھروں	۳۹۴
کل کل ہونا —	جہاں سو ملیں پُر کہ کل کل نہ ہوئے	
	تہاں ہوئے کل کل جہاں نار دوئے	۲۴۲
سب کو ایک لکڑی سے ہانکنا —	نہ سر پار کر دُود کوں بین تاک	
	سبھی استریاں ایک لکڑی نہ ہانک	۲۰۶
آسمان کے تارے توڑ لانا —	گھرا بھی بست جھوٹ نہ بول جوڑ	
	جنگل دھرت آکاس تارے نہ توڑ	۸۵۸
آنکھ پھوڑنا —	ع جو بھر آنکھ دیکھے کھوں آنکھ پھوڑ	۸۵۴
کھول کر کہنا —	ع کدم راؤ توں کیوں ہوا کھول کہہ	۸۶۴

ناک کاٹنا —— ع بتلی دیا پونچھتے کاٹ ناک ۸۷۰

سر چڑھنا —— ع سو بہیں آج منجہ سر چڑھیا پانے دھر ۸۷۴

ناک اونچی کرنا —— ع جناں ناک اونچی کرے ہاؤ بل ۷۶۱

یہ صرف چند مثالیں نمونے کے طور پر میں نے پیش کی ہیں ورنہ اس قسم کے سینکڑوں روزمرہ محاورات کے سوتی پوری مثنوی میں بکھرے پڑے ہیں۔ یہی صورت ضرب الامثال اور اقوال کی ہے۔ کچھ کہاوتیں ایسی ہیں جو فارسی سے ترجمہ ہو کر عام ہو گئی ہیں اور کچھ کہاوتیں ایسی ہیں جو صدیوں سے سینہ بہ سینہ چل کر ہم تک پہنچی ہیں۔ ذیل میں جو مثالیں میں دوں گا وہ آج بھی کم و بیش اسی طرح بولی جاتی ہیں:

۱۔ آج کا کام کل پر مت چھوڑو

جو کچ کال کرناں سو توں آج کر

نہ گھال آج کا کام توں کال پر ۱۲۲

۲۔ چھری سونے کی بھی ہو تو کوئی پیٹ میں نہیں مار لیتا

چھری ات کندن سی کہ بے ہوئے

اسنگت نہ تس گھال لے پیٹ کوئے ۱۷۰

۳۔ سانپ کا کاٹا رسی سے بھی ڈرتا ہے

ڈدھا سانپ کا ہوئے بے کاور سی

ڈرے کیوں نہ وہ دیکھ چھاندا پرسی ۱۷۱

۴۔ دودھ کا جلا چھاچھ کو بھی پھونک مار مار کر پیتا ہے

بڑے سانچ کہہ کر گئے بول اچوک

ڈڈھا دود کا چھاچھا پیوے پھوک ۱۷۲

۵۔ چور کی ماں کوٹھی میں منہ ڈال کر روتی ہے

نہ رووے کدھیں چور کی ماں پکار

رووے گھال کر مکہ کوٹھی منجھار ۷۱۷

۶- کتے کی دُم کبھی سیدھی نہیں ہوتی

جنتر گھال چھماس کھینچے جو کوئے
نہ سیدھی کدھیں کوتری پُونچھ ہوئے

۱۹۸

۷- پانچوں انگلیاں کبھی ایک سی نہیں ہوتیں

ع نہو سی کدھیں پانچ انگل سماں

۲۰۲

۸- بلی کے بھاگوں چھینکا ٹوٹا

جیسا اوچتا دہہ دے پیٹ بھر
لے بلی چل چھنکا پڑیا ٹوٹ کر

۴۳۹

۹- گیہوں کے ساتھ گھن بھی پستا ہے

بڑے ساچ کر کر گئے گن گن
گیہوں پیستے پیسیا جائے گھن

۴۷۵

۱۰- سانپ بھی اپنے بل میں سیدھا چلتا ہے

سبھی ٹھانو ہے سانپ کوڈھا چلے
ایس ٹھانو وہ بھی سیدھا چلے

۵۶۲

۱۱- بغل میں چھری منہ پر رام رام

مردوہ دولنگی جو ہوئے دھرم سیتیں
شکر در دہاں اُسترہ آستیں

۶۲۵

۱۲- (۱) چھوٹا منہ بڑی بات (۲) چادر دیکھ کر پیر پھیلانا

نہیں منہ بڑا نہ نوالا اچاؤ
پسار آپنا اوڑنا دیکھ پاؤ

۸۳۶

۱۳- تلوار کا گھاؤ بھر جاتا ہے زبان کا گھاؤ نہیں بھرتا

کھرنگ ماریا اوپری کے مرے
سبد ماریا جرم تپیا کرے

۸۶۶

۱۴- ایک در بند سَثر در کھلے

سُنیا ہے کہ کرتار جس دہہ جّس
لگے دوار بند ایک دے کھول دَس

۸۹۲

۱۵- اپنا ہی سکہ کھوٹا تو پرکھنے والے کو کیا دوش

جب اپنا ہوا دام کھوٹا کھنگ
کہا پارکھی دوس دینا کا ٹھنگ ۹۰۶

۱۶- جن کا منہ نہ دیکھا تھا ان کے پاؤں دیکھنے پڑے

جنھیں کہہ دشا نتا باپ رلج
تنھن پانے دیکھن پڑے منبو آج ۸۷۳

۱۷- سب کھیل اُس (اللہ) کے ہیں

سبی کھیل اُس کے کرنہار وہ
کرنہار جوگی نہ، کرتار وہ ۸۷۵

۱۸- دُور کے ڈھول سہانے

بھلی جانئے دور تیں ڈھول ناد
براوہ جو نیڑے کرے ڈھول ساد ۸۹۹

۱۹- مٹی میں ہاتھ ڈالے تو سونا بن جائے

جسے دہہ سر بھاگ تو تس سرے
جو ماٹی پکڑ ہت سُنا کرے ۷۷۲

۲۰- بھاری پتھر تھا چوم کر چھوڑ دیا

جو پاتھر اپس تی اٹھے تس اٹھائے
اپس جو اٹھے نا، تسے چُوم جائے ۶۷۹

ضرب الامثال اور کہاوتوں کی ایسی چند مثالیں جو فارسی سے جوں کی توں یا ذرا سی تبدیلی کے ساتھ اُردو زبان کا حصہ بن گئی ہیں اور مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" میں ملتی ہیں۔

(۱) خشتِ اول گر نہد معمار کج
تا ثریا می رود دیوار کج

جونیکا اُٹھے ترن بن رُکھ کونے
سو سیدھا کدھیں رُکھ بدھن نہ ہوئے ۱۹۷

(۲) جان خوش تو جہان خوش
نہ سونا الونگ کہ اس ورتمان
نکھی آپنا جیو تو سب جہان ۲۱۴

(۳) کند ہم جنس باہم جنس پرواز
کبوتر با کبوتر باز با باز
پکھیرو لوڑے دیکھ کر آپ ولس
چڑھی ل چڑھی (لورِل) حَس حَس ۲۳۱

(۴) خلق خدا تنگ نیست
پائے مرا لنگ نیست
نکل جاؤں سر بانڈ منج تنگ نہ
جہاں جانو سینسار تو تنگ نہ ۶۵۵

(۵) نیکوئی بابدان کردن چنان است
کہ بد کردن برائے نیک مرداں
بھلے گوں بھلائی کرے کچھ نہوئے
بُرے گوں بھلائی کرے ہوئے توئے ۸۴۹

(۶) چاہ کندن راہ چاہ در پیش
کہ بے کوئی کس تائیں کھودے بے کوہ
وہی پڑ مرے کوہ کس کر دروہ ۸۷۸

تلمیحات

جیسا کہ میں لکھ آیا ہوں کہ مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" میں ہندو اسطور کا رنگ غالب ہے لیکن تلمیحات میں جہاں ہندو اسطور سے فیض اٹھایا گیا ہے وہاں اسلامی تلمیحات بھی موجود ہیں۔ ذیل کی یہ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:۔

بعلے تیں کہیا آج راماں منجہ
کہیا دیکھ توں کال عثمان منجہ ۱۴۲
براھیم ادھم کہ جیوں چھوڑ راج
گیا راج تل دے سنور آپ کاج ۲۱۵
کہ بے رام کے یار ہنونت تھا
نہ تجہ سار کا اوہ ہنونت تھا ۵۸۰
نہ منجہ دھیر ایوب نہ نوح نانو
نہ منجہ درب قاروں رکھوں کت پانو ۷۸۵
دھرم بھین و سہدیو ارجن چپل
اکلی کروں پانچ پانڈو کھکل ۶۷۱
کروں بن تنک ہوں سو کچ تجہ کام
نہ ہنونت سکے نہ لکھمن نہ رام ۶۶۸

مرہٹی زبان کے اثرات

"چ" تاکیدی اور حرف انکار "نکو"

شمال سے جب اردو زبان اپنی قدیم شکل میں دکن پہنچی اور وہاں کی مقامی زبانوں سے اس کا واسطہ پڑا تو اس میں ان زبانوں کے الفاظ اور لسانی خصوصیات بھی در آئیں۔ اس پر سب سے زیادہ اثر مرہٹی کا پڑا۔ اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ مرہٹی ہند آریائی زبان تھی اور اس کے الفاظ اس میں آسانی سے گھل مل کر ایک ہو سکتے تھے۔ "چ" کا لاحقہ ("ہی" کے معنوں میں) مرہٹی میں استعمال ہوتا ہے۔ وہاں سے اردو میں آگیا اور دکنی اردو کی پہچان بن گیا۔ "کدم راؤ پدم راؤ" میں مجھے دو شعروں میں یہ لاحقہ (چ تاکیدی) نظر آیا۔

گھرے کوئی ابچار ناچار پاپ
نہ بہاوے مجھے وہ جو میراج باپ ۲۲۸
اکایک کہیا تونچہ میراج سیکھ
دھنور بدیا میں دیا تدہ بھیک ۵۵۴

اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ دکن میں قدیم اردو نے چ کے لاحقے کو اپنے ابتدائی دور ہی میں قبول کر لیا تھا۔

اسی طرح لفظ "نکو" جو حرف انکار ہے، مرہٹی سے اُردوئے قدیم میں آیا اور آگے چل کر "چ" تاکیدی کی طرح دکنی اردو کا کلیدی لفظ بن گیا۔ نظامی کے ہاں بھی یہ ایک جگہ ملتا ہے۔

ڈھٹائی نکو کر .... جھو دمیٹ
نہ جھو تے بہن ڈرنپٹ جوئے ایٹ ۸۳۵

مرہٹی کے اور بھی بہت سے الفاظ اس مثنوی میں موجود ہیں۔ ایک جگہ نظامی نے مرہٹی سبد کا حوالہ بھی دیا ہے۔ وہ شعر یہ ہے:

سبد مرھٹی جے کہیا ایک چت
کہ جے آپ لے داس راوان گت ۶۴۰

پنجابی کا اثر

اردو اور پنجاب کا تعلق ابتدا سے نہ صرف گہرا رہا ہے بلکہ پنجاب اردو کا پہلا گہوارہ ہے۔ اسی لیے پنجابی کا اثر قدیم اردو پر بہت نمایاں ہے۔ نہ صرف اسما، افعال وغیرہ پر یہ اثر واضح ہے بلکہ اردو کے پہلے بنیادی لہجے کی تشکیل میں بھی پنجابی نے سب سے اہم کردار ادا کیا ہے۔ کدم رلؤ پدم راؤ میں بھی یہ اثرات گہرے اور نمایاں ہیں۔ ذیل میں چند مثالیں ملاحظہ ہوں جن سے اردو، پنجاب اور پنجابی کے قدیمی رشتے پر روشنی پڑتی ہے۔

آنین، آننا ۔ لانا	ع	ہنیں ساکھ ہو کر نہ آنین دوئی	۶
	ع	بڑار کہ آیا فرع کی اران	۳۶
دیلے ۔ دکھائی دے	ع	جو مجہ انک دیلے سو منداں تجہ	۹
سنوئے۔ پنجابی طرز تخاطب	ع	سنوئے فرزدین تو بسر آنکھیا	۲۸
کیتا ـــ ماضی مطلق کی شکل	ع	بنی بیر تہ دند کیتا بنار	۳۸
لوڑے۔ لوڑنا۔ ضرورت رکھنا، تلاش کرنا	ع	فلک ہنج لوڑے جے سر سبزی	۱۰۴

	ع	بھلا لوڑ نے کوئی بے دے لوھار	۷۲۳
نیکا ۔ چھوٹا	ع	جو نیکا اٹھے ترن بن رکھ کوئی	۱۹۷
چھورسی	ع	نہ تھک تھک پنا چھورسی جگ تھگ	۲۰۰
نہوسی	ع	نہوسی کدھیں پانڈر پتنگ لگ	۲۰۰
کدھیں	ع	نہوسی کدھیں پانچ آنگل سماں	۲۰۲
رمسی	ع	نہ رمسی جو دیسے کچھ ہو نقش نانو	۲۱۷
اگ ۔ آگ	ع	کپٹ بھاؤ تیں ہو اٹھے سیس اگ	۲۲۹
دوجا ۔ دوسرا	ع	جو دُوجا نہ دیکھے پُرکھ تب لگ	۲۴۰
آکھے	ع	کدم راؤ آکھے سنی بات دھن	۲۵۱
آن	ع	کوئی بے رہے بھوک گر آن روس	۲۸۱
سوں ۔ قسم	ع	زادھار کی سوں آدھر کہ کھول	۴۳۷
بھر ۔ باہر	ع	نہ آنوں بھر کہ تجہ کہ بول	۴۳۷
آوسی	ع	نہ پر گور میں توں رہن آوسی	۴۹۷
بدل ۔ بادل	ع	پڑے کیوں نہ بجلی بدل سیس ٹوٹ	۵۲۱
نکرسوں	ع	نکرسوں ہمہ ردان دیوں اتال	۵۹۰
جاسوں	ع	ترے پائے تھوں چھوڑ جاسوں کھیں	۶۲۸
بارسی	ع	رہے راج توں دیکھ کیوں بارسی	۶۹۳
پچھیں	ع	اُچا سیس پچھیں سر یادوے پائے	۸۱۹
گراس	ع	جو اکاس لاگے وہی منج گراس	۸۳۵
انکھیاں ۔ آنکھیں	ع	جو انکھیاں تجے ہوئے آنکھوں تجے	۸۳۶
ویل ۔ وقت	ع	سہاروں کسی ویل کے سب بچن	۹۱۵

یہ میں نے یہاں چند مثالیں دی ہیں ورنہ مثنوی کے مطالعے سے ان اثرات کا بخوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ اثرات شاعری کے مزاج میں، لہجے میں، ذخیرۂ الفاظ میں کثرت سے نظر آتے ہیں۔

گجراتی اثرات

اسی طرح اس مثنوی کے زبان و بیان پر، افعال و ضمائر، واحد جمع کے طریقوں پر مختلف زبانوں مثلاً کھڑی بولی، برج بھاشا، ہریانی، راجستھانی وغیرہ کے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں جن پر ماہرین لسانیات کو کام کرنے کی ضرورت ہے تاکہ اردو زبان پر مختلف زبانوں کے اثرات اور ارتقا کی تصویر سامنے آسکے لیکن یہاں میں صرف گجراتی، سرائیکی اور سندھی کے اثرات کی نشان دہی کروں گا۔ ذیل میں گجراتی اثرات کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

بے	ع	تری ایک میں بے لکھا کھوں ہوئی	۲۳۹
سدیس نا		جو کچھ میں کھیا بھید سدیس نا	۳۱۸
پردیس نا		کھوں اب کچ بھید پردیس نا	
انے		برانگ انجن انے بند دھار	۳۸۴
مانہہ	ع	بلیں جانیار لوکس ویل مانہہ	۹۱۷
باپڑا۔ غریب، بیچارہ	ع	کھیں باپڑا، نار ہوں سیان کال	۶۵۰
بھو۔ دوسری مرتبہ، بعد	ع	نہ بھو کیرا بیر جھنگر دھروں	۱۴۱
• پونگرا۔ لڑکا، بچہ	ع	پھو پونگرا کھائے جن بیچ مانے	۹۵۰

اسی طرح، ترت، دو بے، پھو اور بہت سے دوسرے الفاظ اس مثنوی میں ملتے ہیں۔

سرائیکی، سندھی اثرات

اس مثنوی میں آخری حروف پر "زبر" عام طور پر لگایا گیا ہے یعنی آخری حرف متحرک آواز دیتا ہے۔ اُردو زبان نے اس قاعدہ کو بعد کے دور میں ترک کر دیا اور اب "ہندی" میں بھی اسے تیزی سے ترک کرنے کا رجحان بڑھ رہا ہے لیکن سندھی میں یہ قاعدہ آج بھی رائج ہے۔ سندھی اثرات کی یہ چند مثالیں دیکھیے:

کے (سندھی کھے) بمعنی کو	ع	گگن کے کیا اونچ تل پھر تھمیں	۲۱۰
گھرے بمعنی مانگے، چاہے	ع	گھرے کوئی کیہار ناچار پاپ	۲۲۸
	ع	دھنی راج کوں پیوناں تد گھرے	۳۲۵
کے بمعنی سے	ع	اکھر نات پرمان لے رلوٗ کے	۴۷۲
اچو بمعنی ہو، آؤ	ع	سکھی راج توں اچو تم راج کر	۶۰۷
منجھار ۔ میں، درمیان میں	ع	رووے گھال کرکھ کوئی منجھار	۷۱۷
رکی	ع	رکی کیوں کرے وہ دوانا کنبھال	۸۴۰
تلمار ۔ نیچے	ع	نہ منجھ سُدھ لوپر نہ تلمار سُدھ	۹۴۰
منجھار	ع	تدحاں تھیں رحیار لوٗ مجھے منجھار	۱۰۱۷
باہ ۔ آگ	ع	کہ کمہ پھول دے جھوٗ لے باہ بول	۲۹۵
گال ۔ بات، گالی	ع	کہ رلواں گیا آج منجھ دیہہ گال	۵۱۱
ھنیں ۔ دل	ع	نہ میرے ہنیں سدھ نہ سیس بدھ	۹۴۰
اوبھا ۔ سندھی میں اُبتا	ع	کنڈل پھیر اوبھا ہوا سرو بن	۹۳۳
اُبھا ۔ اونچو، اونچا کیا	ع	اُبھا سیس باہر کئی یک نہ بات	۹۳۵

*کدم راؤ پدم راؤ" کا ایک مصرع ہے

ع نہ چنتا کریں ناگ اُس بھاؤ توں

"کریں" یہاں صیغۂ امر ہے اور "کر" کے معنی دے رہا ہے۔ "کریں بمعنی "کر" آج بھی سندھی میں مستعمل ہے۔

جس طرح ان زبانوں سے، جن کی مثالیں میں نے اوپر دی ہیں، اُردو کا تعلق قدیم رہا ہے اسی طرح برج بھاشا، کھڑی بولی، ہریانی، راجستانی اور دوسری بہت سی زبانوں کے اثرات بھی اس مثنوی میں ملتے ہیں۔ اب جب کہ یہ مثنوی شائع ہو رہی ہے اور آسانی کے ساتھ سب تک پہنچ سکتی ہے ضرورت اس امر کی ہے کہ اہل علم اور ماہر لسانیات اردو زبان و ادب کے اس قدیم ترین نمونے کا تجزیہ کر کے اردو زبان کے ارتقا کی داستان سنائیں۔ اس کے تجزیہ اور مطالعہ سے زبان کے ارتقا کی بہت سی گم شدہ کڑیاں مل سکیں گی۔

اسم فاعل

قدیم اردو میں مصدر پر "ہار" یا "ہارا" لگانے سے اسم فاعل بناتے ہیں۔ اس کی سب سے پہلی شکل "کدم راؤ پدم راؤ" میں ملتی ہے۔ سندھی میں اب بھی یہ صورت رائج ہے جیسے سنگھارو یا سنگار، دَینہارو یا دَینہار۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

دَینہار = دینے والا	ع	برو بر دنہ جگ تہیں دَینہار	۱
رچنہار = بنانے والا، خالق	ع	رچنہار لگے رچنہار توں	۳
رہنہار = رہنے والا	ع	رہنہار پچھیں رہنہار توں	۳
کہنہار = کہنے والا	ع	نظامی کہنہار جس یار ہوئے	۲۸
سُنن ہار = سننے والا	ع	سُنن ہار سُن نثر گفتار ہوئے	
کرنہار = کرنے والا	ع	کرنہار توں، باج تجہ، کس کہوں	۷۸۳
		سبی کھیل اس کے کرنہار وہ	۷۸۳

کرنہار جوگی نہ، کرتار وہ

لاحقے

اُردو نے سابقوں اور لاحقوں کے سلسلے میں فارسی کے علاوہ برصغیر کی بہت سی زبانوں سے فیض حاصل کر کے اپنے دامن کو وسیع کیا ہے۔ اس مثنوی میں "پَن" لگا کر بہت سے لاحقے بنائے گئے ہیں۔ بعض علما کا خیال ہے کہ "پن" سنسکرت سے آیا ہے لیکن اردو میں یہ سنسکرت سے نہیں بلکہ اپ بھرنش کے ذریعے داخل ہوا ہے۔ "کدم راؤ پدم راؤ" میں اس کی یہ شکلیں ملتی ہیں۔

بھاؤپن	ع	کھیا ناگ دھر تن گپت بھاؤپن	۱۰۷
دھنورت پنی	ع	کرے گھات کا کام دھنورت پنی	۳۱۱
ترن پَن	ع	ترن پن بھلا کچھ جگ پت ہوئے	۳۹۳
ٹھگ ٹھگ پنا	ع	نہ ٹھگ ٹھگ پنا چھوڑسی جگ ٹھگت	۲۰۰

سنگت پنی	ع	ملاوے سبھا لوک سنگت پنی	۳۱۲
میتر پنا (دوستی)	ع	سرب نول میتر پنا جد گھرے	۳۲۵
جان پن	ع	جوانجان گوں دیسہ گوں جان پن	۱۰۰۳
بال پن	ع	سو کوئی جان جانے نہ بجھ بال پن	۱۰۰۳

سابقے

قدیم اردو میں "سابقوں" کی کئی شکلیں ملتی ہیں۔ بعض الفاظ پر "پر" لگا کر، بعض پر "ز" لگا کر، بعض پر صرف "ن" لگا کر، بعض پر "ک" لگا کر با معنی لفظ بنائے جاتے ہیں۔ یہ طریقہ سنسکرت میں بھی رائج رہا ہے اور پراکرتوں اور اپ بھرنشوں میں بھی۔ اِن کی چند شکلیں جو مجھے مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" میں ملیں، یہ ہیں:-

"پر" لگا کر

پرنار	•	دُنیا میں برا کام پرنار سنگ	۱۰۰
پروار	•	کہوں آن پروار کھلا کروں	۸۶
پرکھ	•	نہ پرکھ کھائیں کوئی تن اٹھائے	۵۹۴
پرچال	•	جو چال آپنی چھوڑ پرچال جائے	۷۴۳
پردیس	•	کہوں اب کچ بھید پردیس نا	۳۱۸

"ک" لگا کر

کڈھنگ	•	کہ اس تیں بُرا کچھ ناہیں کڈھنگ*	۱۰۰

"ن" لگا کر

نروپ	•	نروپ یوں دیارائے پردھان کوں	۷۴
نرس	•	سوا جتر بلا کد نہ دیسیں نرس	۶۱۴
نسنگ	•	بناتی کئی پنکھ ملوٹے نسنگ	۸۲۰
نکھنڈ	•	برن دیسہ چک آج نکھنڈ رات	۱۳۲

* مزید مثالوں کے لیے مثنوی کدم راؤ پدم راؤ مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی (۱۹۷۳ء) میں شامل فرہنگ میں، حرف "ک" دیکھیے۔

"ز" لگا کر

زدھار	▪	جسے ایسا گوسائیں زدھار ہوئے	۸۹۵
زراسی	▪	سو یہ باؤ آندمی زراسی کہان	۸۸۴
زجیو	▪	گھر میں کھانڈ گک دیکھ زجیو کر	۹۹۳
زملا	▪	سدا ... تھا بول تجہ زملا	۶۳۹

"کو" لگا کر

کوہنگ	▪	جب اپنا ہوا دام کھوٹا کوہنگ	۹۰۶
کوبیس	▪	کہ دیس آپنا دیکہ ہنڈوں کو بیس	۸۹۶

"الف" لگا کر (نفی کے لیے)

اوگھڑ ▪ بغیر گھڑا ہونا، ناتراش	ع	پر اوگھڑا سید منجہ سُن کیوں رہوں	۶۴۷
اچل ▪ نہ چلنے والا	ع	اچل ہے ... رائے تجہ رائے پر	۶۹۹
ابھاگ ▪ بدقسمتی	ع	تہیں دہہ ابھاگ توں دہہ بھاگ	۷۷۱
اکھاناں ▪ نہ کھانا	ع	اکھاناں رہے تیوں نہ تجہ سنور کر	۷۷۰

اسی طرح اوچتا، اچت، اپار، اچوک، اڈھل، اسنگت، انجاؤ، اوشگن وغیرہ الفاظ بھی مثنوی میں آئے ہیں۔

نون غنہ کا استعمال

اس مثنوی میں فعل، حرف، اسم وغیرہ میں نون غنہ کا استعمال کثرت سے ملتا ہے۔ زبان کے ارتقا کے ساتھ ساتھ یہ استعمال کم ہوتا گیا۔ نہ صرف ولی دکنی اور سراج اورنگ آبادی کے ہاں نون غنہ کا استعمال (گو دور قدیم کے مقابلہ میں بہت کم) ملتا ہے بلکہ محبت خان کی مثنوی "اسرار محبت" تک یہ استعمال نظر آتا ہے۔ جدید اردو میں اسے ترک کر دیا گیا ہے۔ اس سے الفاظ کی ادائیگی نسبتاً آسان ہو گئی اور بولنے میں روانی پیدا ہو گئی۔ "کدم راؤ پدم راؤ" سے یہ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

ع سوں توں شاہ گھنبیر گڑوا کھیر ۶۸

ع اچنتیں نویں بولناں بُدھ نہ ۶۹

سو بولیا مجھے جو نہ تھا بولناں

اتال ایک سنبری رہیا کھولناں ۱۲۶

کھی بات رانیں کہ تجہ چانوبل

ہمیں جیوناں جرم تجہ چاؤ تل ۱۵۲

نہ اب تمیں کسی نا پتیاؤ ناں

نہ پتیاؤناں نہ تسے راؤ ناں ۱۶۵

گھرسی کھانڈ کا سکہ مد پیوناں

تماری کیرا دکھ لے جیوناں ۳۲۳

اکھر بیس تن راؤ پہناؤناں

کہ کت ڈھنگ اپ راج جلوؤ ناں ۴۸۵

اتال ایک اپکار کرناں لگے

کہ جس تمیں سنبھال آپ رہناں لگے

اسی طرح اَنفی آوازیں بھی تلفظ کا حصہ بن کر استعمال میں آئی ہیں۔ کھڑی بولی، برج بھاشا، اودھی میں عوام کی زبان پر یہ آج بھی چڑھی ہوئی ہیں لیکن جدید اردو نے اَنفی آواز کو ترک کر کے تلفظ کو سہل کر لیا ہے۔ یہ چند مثالیں مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" سے ملاحظہ ہوں:

گھانس۔ گھاس	ع	روئی گھانس تمیں اگ جانپی نہ جائے	۱۸۳
اُڑنتا۔ اُڑتا	ع	اُڑنتا پکھیرو دھرے دل ادوس	۲۳۱
جھونٹ۔ جھوٹ	ع	اُڑائے گئے دھرجری جھونٹ کر	۵۷۲
شنک۔ شک	ع	نہ اس بھاؤ شتاد ھروں ہوں نہ شنک	۱۸۴
پونچھتے۔ پوچھتے	ع	بتولی دیا پونچھتے کاٹ ناک	۸۷۰

ڈھانک ۔ ڈھاک ع نہ برچھیاک کا چند کوں آوڈھانک ۲۰۷

منجہ ۔ مجہ، مجھ ع کہ اب نہیں تھیں مت منجہ لیہ بھاگ ۲۵۶

بونٹی ۔ بوٹی ع نہ جھاڑسی نہ بونٹی ڈرے پاؤ کوں ۳۱۲

جمع کی شکلیں

نظامی کے ہاں جمع بنانے کی ایک شکل تو وہی ہے جو قدیم اُردو میں عام طور پر ملتی ہے یعنی "اں" لگا کر جمع بنائی جاتی ہے۔ اس کی چند مثالیں اس مثنوی سے درج کی جاتی ہیں۔

ع جو اپڑے کچھو دیس چیلاں اٹھائیں ۱۲۹

ڈھنڈورا پھراوے گلیاں کوچریاں

کہ راواں گیا راؤ دے گالیاں ۵۸۷

پڑسی کھلبلی سندریاں رانیاں

تل اوپر ہویاں داسریاں چیریاں ۹۵

اس کے علاوہ چند شکلیں یہ بھی ملتی ہیں:

کھیلتیں ع اسنگت دیٹھے کھیلتیں لانپ جھانپ ۱۵۸

قدیم اردو کے لحاظ سے یہاں جمع "کھیلتیاں" کے بجائے بالکل اسی انداز سے ملتی ہے جیسے آج بھی اردو میں رائج ہے۔

ایک اور شکل یہ ہے کہ "گنوار" (جاہل، گاؤدی) کی جمع "گنواریں" بنائی گئی ہے۔

ع گنواریں کرے کن میں بُدھ کوں ۲۶۵

اس کے علاوہ ایک شکل یہ ہے کہ "ن" لگا کر جمع بنائی گئی ہے۔ مثلاً پردیسی کی جمع پردیسین:

ع جو پردیسین تھی ڈرے وہ ندان ۳۰۱

اسی طرح "اکھر" (لفظ) کی جمع "اکھرن" ملتی ہے۔

ایک اور جگہ "کاندھا" (کندھا، شانہ) کی جمع "کاندھے" ملتی ہے:

ع چلیا پالکی جاے کاندے کہار

زبان کا یہ وہ دور ہے جب مختلف زبانوں کے اثرات ایک ساتھ کام کر رہے تھے اور سب کے سب زبان میں بیک وقت رائج تھے۔ اسی لیے یہاں بھی پنجابی، راجستانی، کھڑی اور برج بھاشا وغیرہ کے اثرات ساتھ ساتھ نظر آرہے ہیں۔

ضمیر، اسم ضمیر اور دوسری شکلیں

یہی صورت ضمیر اور اسم ضمیر میں نظر آتی ہے۔ یہاں بھی مختلف اثرات ساتھ ساتھ کام کر رہے ہیں۔ "کدم راؤ پدم راؤ" سے ضمائر کی چند مثالیں ملاحظہ ہوں:

سوں (سو) = وہ	ع	سوں توں شاہ گنبھیر گڑواکھیر	۶۸
تیں، توں = تو	ع	قلم گیان سوں تیں لکھیا بگ جگ	۵
تمن = تم	ع	تمن ہت دے پان ہت آپ کر	۶۱۱
ہوں، ہیں = میں	ع	نہ نایک ڈروں ہوں نہ پایک ڈروں	۸۶
	ع	جو میں پائے دھریا نستا ہمتیں اُپر	۸۶۴
ہمیں = ہم	ع	ہمیں کوں مانس جو کارن ہمن	۳۴۴

چند اور مثالیں

تس	ع	نہ گھٹیں پڑے پائے تس کا پتال	۲۶
تنہن	ع	جو میں تج کہیا تو تنہن دور کر	۸۰
ہمن	ع	ہمن بل بنے گا نبی بل سوا	۳۸
تنہوں	ع	کہ ہوں نہ تنہوں میں تجے لیکھیا	۸۹
ایہہ	ع	ہرا کر ذکر ایہہ کدم رائے آئے	۱۰۸
ہمن۔ تمن	ع	کہ کارن ہمن بھوگ رہناں تمن	۳۴۴
تن	ع	بناتی کئی تن پہر رات لگ	۳۰۶
تہاں	ع	تہاں باج ہم پال سکے سو کوں	۳۴۵
جے	ع	کہ جے بولناں ہوئے نہ بول دوں	۷۶

حرف کی چند مثالیں

لگ ۔ تک	ع	سکا یا قلم بھاگ لکھ جرم لگ	۵
تھیں ۔ سے			
تھی، تی ۔ سے	ع	کیا جگ مگاتا آدھک سور تھیں	۱۱
تے ۔ سے	ع	نہ پورن لکھن تد توحید تے	۲۳
منہ			
مانہ ۔ میں	ع	بنی بیر منہ وند کیتا بنار	۳۹
ماں			
تے ۔ پر		نبی یار تھے یار تے چار چار	۴۳

اسی طرح حرف کی اور بھی مختلف شکلیں ملتی ہیں۔

سیتی ۔ سے	ع	چلو پیار سیتی جو پر کور دشٹ	۱۷۹
سیتیں ۔ سے	ع	مردوہ دو لگی جو ہوئے دھر سیتیں	۶۲۵
لگوں ۔ تک	ع	رہیا پا لگوں کال ہو کر بجار	۱۱۵
تد ۔ تب بھی، پھر بھی	ع	نہ پورن لکن تد توحید تے	۲۳
جد ۔ جب	ع	سرب نول میستر پنا جد گھرے	۳۲۵
جد کد ۔ جب کبھی	ع	کہ ھنکار سی راؤ منبہ جد کد	۲۶۹
جدھاں ۔ جب کہ	ع	جدھاں سمند سر جیا نہ تھا تد تھیں	۳۸۱
سے ۔ سے	ع	سنور فرزدین اب کی سنور سے	۵۰
کیرا ۔ کا (مذکر)	ع	مھندر، کیرا پوت آکھور نات	۳۶۶
کیری ۔ کی (مؤنث)	ع	ڈھنڈورے کیری سدھ چند گاہ جانے	۶۰۶
جنے ۔ جو، جن		جو ایک سیت پا کر نجانے جنے	
		نہ کچا نہ پکا، پچھانے جنے	۴۰۷

صفت عددی

صفت عددی (گنتی) کی یہ شکلیں ملتی ہیں جن میں سے بیشتر معمولی تغیر کے ساتھ آج بھی رائج ہیں:

یکس • ایک — ع — یکس ہت کھنڈا، یکس ہت دان — ۳۷

یکس کے علاوہ "ایک" اور "یک" بھی ملتے ہیں۔

دس • • — ع — گے دوار بند ایک، دے دس کھول — ۸۹۲

سنتر • ستر ۷۰ — ع — جو سنتر جگالیہ اسی جگ بس — ۸۸۳

سنتر = ستتر ۷۷ — ع — سنتر نگر دان دیون اسے — ۵۸۸

سو • ۱۰۰ — ع — جو جو بن گئے پر بے سو برس — ۶۱۳

سس • ہزار — ع — کون جیسو ساگر سس رائے دوے — ۳۴۳

دس لاکھ — ع — کھوں ایک نہ بے سنوں دس لاکھ — ۴۳۶

دس لک • دس لاکھ — ع — جہاں دس لک دھر ... کھتری — ۶۷۵

سہسر • ہزار — ع — سہسر پائے تنہ جانے بے ایک پائے — ۸۴

ایک اور جگہ لاکھوں کے لیے لکھا کھوں آیا ہے:

ع — تری ایک میں بے لکھا کھوں ہوئی — ۲۳۹

فعل و متعلقات فعل

جیسا کہ میں پہلے بھی کہہ چکا ہوں "کدم راؤ پدم راؤ" کی زبان سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ زبان شمال سے گئی اور دکن میں پھیل کر عام زبان بن گئی اور تقریباً سوا سو سال کے عرصے میں وہاں کی زبانوں کے اثرات کو اس طرح جذب کر لیا کہ وہ خود اس کا حصہ بن گئے۔ دوسرے یہ کہ یہ اثرات "کدم راؤ پدم راؤ" میں ایک ساتھ استعمال ہوئے ہیں۔ یہ صورت اسما میں بھی نظر آتی ہے، حروف، ضمائر میں بھی اور یہی صورت فعل و متعلقات فعل کے ساتھ ہے۔ اُردو مصدر کی عام پہچان یہ ہے کہ مادہ سے مصدر بنانے کے لیے "نا" لگا دیتے ہیں جیسے کرنا، کھانا، پینا وغیرہ۔ "کدم راؤ پدم راؤ" میں مصدر "ناں" کے ساتھ ملتے ہیں۔ یہ شکل آج بھی پنجابی میں رائج ہے۔ چند مثالیں "کدم راؤ" سے دیکھیے:

بولناں ۔ بولنا	ع	سو بولیا تجے جو نہ تھا بولناں	۱۲۶
کھولناں ۔ کھولنا	ع	اتال ایک سنبری رہیا کھولناں	۱۲۶
کرناں ۔ کرنا	ع	اتال ایک اپکار کرناں لگے	۵۰۷
رہناں ۔ رہنا	ع	کہ جس تیں سنبھال آپ رہناں لگے	۵۰۷

دوسری صورت مصدر کی یہ ملتی ہے کہ مادہ کے ساتھ صرف "ن" کا اضافہ ہوتا ہے۔ یہ شکل برج بھاشا میں بھی ملتی ہے اور پنجابی وغیرہ میں بھی۔ مصادر کی یہ شکل "مثنوی کدم راؤ" میں کثرت سے نظر آتی ہے۔ اس صورت سے مصدر بھی بنائے جاتے ہیں اور مضارع و امر بھی۔ ملی جلی مثالیں یہ ہیں:۔

پڑھاون ۔ پڑھانا	ع	کوا کھیب راواں پڑھاون نہائے	۵۸۵
مرن ۔ مرنا	ع	ہری پنکھ کا ہوئے کت گن مرن	۵۹۳
اڑن ۔ اڑنا	ع	نکل آج ہوں توں کہ سُود میں اُڑن	۵۹۳
کرن ۔ کرنا	ع	نہ مرجاؤ توں چھوڑ او گن کرن	۵۹۶
دھرن ۔ دھرنا	ع	کنک لے چلیا سات راواں دھرن	۵۹۷
گمن ۔ جانا	ع	نہ ہون چھوڑ تجہ پائے کرسوں گمن	۶۲۳
بچارن ۔ سوچنا	ع	بچارن جتے رائے ایسا بچار	۵۹۸
ترن ۔ تیرنا	ع	کدم کون گندا جو سکے ترن	۷۸۱

اسی طرح "امر" و مضارع کے صیغے کی یہ شکلیں ملتی ہیں:

ساکھ ۔ قیاس کر	ع	سیوا ساکھ اُس بول جو منج کہیا	۲۹۶
دھرے	ع	بھوندا دھرے من بہت دشٹ بھاؤ	۲۹۳
کریں بمعنی کر	ع	نہ چنتا کریں ناگ اس بھاؤ توں	۳۰۵
پتساون ۔ حاصل کریں	ع	پتساون نبی مال دھر روم رے	۴۰
پیویں			
کھائیں	ع	ہمیں کیا جو اس کا نہ پیویں نہ کھائیں	۱۱۴
کر	ع	گسائیں ہمیں جیب تجہ سنور کر	۲۵
دیہہ ۔ دے	ع	جلے جگ اس تیں، اسے دیہہ دھیر	۳۵

دیون • دے ع کھوں بول کا بول دیون اُتر ۱۵۳
دکھلاؤ ع کسی اونچ دکھلاؤ تل کھینچ لے ۱۸۰

"کدم راؤ پدم راؤ" میں "سی" کا استعمال کثرت سے ملتا ہے یہ استعمال بعد کے دور میں کم ہو گیا۔ پروفیسر محمود شیرانی کو "سب رس" میں "سی" مستقبل کا استعمال باوجود تلاش کے صرف چار جگہ مل سکا (۳۰) ڈاکٹر ابواللیث صدیقی نے لکھا ہے کہ لاہور کی پنجابی میں آج بھی "بجائے مستقبل کے ماضی مطلق کے امدادی فعل "تھا" کی جگہ استعمال ہوتا ہے" (۳۱)
مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" میں "سی" اور "سوں" کی چند یہ شکلیں ملتی ہیں۔ اس میں امر و مضارع کے صیغے بھی شامل ہیں اور فعل مستقبل بھی۔

چھوڑسی • چھوڑتا ہے، چھوڑے گا ع نہ تنک تنک پنا چھوڑسی جگ تنگ ۲۰۰
رہسی • رہے گا ع نہ رہسی جو دیسے کچھو نقش نانو ۲۱۷
دھکسی • بھڑکتا ہے، غصہ کرتا ہے ع کہ جے دھکسی رائے دھن منجہ پر ۲۶۶
سانچسی • سچ سمجھے ع نہ مد بیو کر کوئی دہن سانچسی ۳۲۶
کرسوں • کروں، کر سکتا ہوں ع نہ ہوں چھوڑ تجہ پائے، کرسوں گمن ۶۲۴
نکرسوں • نہ کروں گا ع نکرسوں تدرداں دیون [۱۰۱]، ۵۹۰
نہوسی • نہ ہوگا، نہیں ہوتا ع نہوسی کدھیں •••• پہٹ لگ ۲۰۰
ہنکارسی • بلاوے۔ بلاوے گا، بلاتا ہے ع کہ ھنکارسی راؤ منجہ جد کد ۲۶۹
ہارسی • ہارتا ہے، ہارے ع رہے راج توں دیکھ کیوں ہارسی ۶۹۲

مضارع و امر کی دوسری شکلیں

لکھن • لکھیں ع نہ پورن لکھن تد توحید تے ۲۳
سُنن • اگر سنیں، اگر سنیں گے ع سُنن رائے نو کھنڈ تجہ رائے پن ۵۹۷

جکو۔ جکے (جکنا سے)	ع	جکو جیب سنجہ جو بُرا تجہ کھوں	۶۴۷

فعل حال کی یہ شکل بھی عام طور سے ملتی ہے:

کھوں۔ میں کھوں	ع	کھوں جے سنے رلؤان کا بجار	۱۷۷
کھوں۔ کہتا ہوں	ع	وولے ہوں کھوں دیکھ اس کا نیاؤ	۱۷۸

فعل کی ایک اور شکل یہ ہے:

کہن نہ سکے	ع	کہ کھوں ... بھلی کہن نہ سکے	۷۰۵
رہن نہ سکے	ع	اپس بھاؤ تے تیں رہن نہ سکے	۷۰۵
بولن سکے	ع	نہ بولیا جو ہے بول بولن سکے	۷۸

فعل جمع

اتھیں۔ اتھی کی جمع (بمعنی تھی)

ع	جو جو بن اتھیں پرت	۱۹۴

اھیں۔ اھے کی جمع (بمعنی ہے)

ع	بھاں تجہ پسیو انکہ بستے اہیں	۹۳۸

مرکب افعال

"کدم راؤ پدم راؤ" میں اس کی عام شکل یہ ہے کہ دیسی زبانوں کے الفاظ ــــ اسم، حاصل مصدر وغیرہ کے ساتھ فعل امدادی لگا کر مرکب فعل بنایا گیا ہے۔ مثلاً

دکھاون سکوں	ع	دکھاون سکوں بول دیہ متہ بنود	۳۵۹
کرن لاگا	ع	بھوندا چلیا کرن لاگا اسوجھ	۷۳۶
بنتی کرن	ع	بن انکھیں ھنکاریں نہ بنتی کرن	۶۱۰
بلندا کرن (د. منزلہ بنانا)	ع	بلندا کرن گھر کہن تس کتانوں	۸۴۰
دیکھن پڑے	ع	تنھن پائے دیکھن پڑے منجہ آج	۸۷۳
ھنکارن کروں	ع	برس پانچ (لگ) ناہنکارن کروں	۵۱۳
چمکن لگے	ع	چمکن لگے جب کنک بت پر	۵۶

ارو گن کرن	ع	کہ بون گوڑنے تھی ارو گن کرن	۱۰۷
دیکھ سکوں	ع	اسگت کہ کیوں دیکھ سکوں انیاؤ	۱۵۹

لیکن ساتھ ساتھ ایسے مرکب افعال کی مثالیں بھی ملتی ہیں جن میں "اردو" فعل کو فارسی عربی الفاظ کے ساتھ ملایا گیا ہے۔ یہ رجحان آئندہ دور میں بہت عام ہوا۔ "سب رس" میں ایسے مرکب افعال کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔ اس عمل نے اُردو زبان کی قوت اظہار کو بہت آگے بڑھایا ہے۔ اس سلسلے میں بھی "کدم راؤ پدم رلو" کو اولیت کا درجہ حاصل ہے۔

سنر ہوا۔	ع	عطارد سنر ہوا لے قلم	۵۴
سنر کیا۔	ع	سنر کیا سُور دے بہت علم	۵۴

ماضی مطلق

ماضی مطلق بنانے کے لیے مصدر کا "ناں" گرا کر "یا" لگایا گیا ہے۔ یہ صورت بعد تک قدیم اردو میں رائج رہی۔ پنجابی میں آج بھی رائج ہے۔ "کدم رلو پدم رلو" سے یہ چند مثالیں دیکھیے:

سریا۔ پیدا کیا	ع	تُھیں اُنچہ انبر سریا باج آدھار	۱۰
سرجیا۔ پیدا کیا	ع	رتن سرجیا تیں جلانگور تیں	۱۱
کہیا۔ کہا	ع	کہیا ناگ دھر تن گپت بھاؤ پن	۱۰۷
ماریا۔ مارا	ع	کہ بن دوس منج کہہ کہ ماریا اُچائے	۱۰۸
رہیا۔ رہا	ع	رہیا پالگوں کال ہو کر بجار	۱۱۵
اُٹھیا۔ اٹھا	ع	گیا راجہ تہ جب اُٹھیا بول یہ	۲۹۰

"کر" فعل کا استعمال

محمود شیرانی[۳۱] نے لکھا ہے کہ "کر" دو فعلوں میں عطف کے لیے آتا ہے جس سے واضح ہوتا ہے کہ فاعل نے پہلا فعل کر کے دوسرے فعل پر عمل کیا۔ اس کا دائرہ عمل بہت وسیع رہا ہے"۔ اس کی چند مثالیں "مثنوی کدم راؤ پدم راؤ" سے ملاحظہ فرمائیے:

ع	نکلے کوئی بُدھ میں کر بچار	۱۸

ع	سپت سمند پانی جو تس کر بھریں	۲۲
ع	سرے دوئے ئیں جگ توڑ اُد کر	۳۰
ع	کہ تے وہل بلگت کرن راج کر	۳۱
ع	تنھن دور کر کر مجھے دے اُتر	۶۰
لے۔ لے کر ع	گئی نھاس ناگن پران آپ لے	۱۶۱

چند اور دلچسپ خصوصیات

۱۔ ایک جگہ "کہ" بمعنی "یا" استعمال ہوا ہے جو اُردو کا جدید استعمال ہے لیکن اس جدید کا قدیم ترین استعمال "کدم راؤ پدم راؤ" میں اس طرح ملتا ہے:

ع	کدم راؤ ہو کہ پدم راؤ ہو	۳۴۳

اسی طرح کئی مصرعوں میں "کہ" اور "کے" ساتھ ساتھ استعمال ہوئے ہیں مثلاً

ع	کہ کے یوں ہوا توں دوئی بھاؤ سوں	۶۱۸
ع	ٹل بیگ چل توں کہ کے راج کر	۶۳۷
ع	بھیگن کہ راون کہ کے کنبہ کرن	۶۷۰

۲۔ دکنی اردو میں عام طور پر جب ایک ہی لفظ کو دو بار استعمال کیا جائے تو بیچ میں "ے" کا اضافہ کرلیا جاتا ہے۔ جیسے گھرے گھر، روے روم، چمنے چمن، ٹھارے ٹھار لیکن نظامی کے ہاں یہ شکلیں ملتی ہیں:

دھک دھک	ع	نہ تیسا کچھو بولئے دَھک دَھک	۹۳۱
پھاٹ پھوٹ	ع	پون کی نہ کیتا بدَل پھاٹ پھوٹ	۵۲۱
برسا بریس	ع	سُولادے کسی بھاگ برسا بریس	۷۷۶
ٹھار ٹھار	ع	دھرت مارگ آسن دھرے ٹھار ٹھار	۱۰
تل تل	ع	سیوا سیو تل تل کرے دِن مان	۳۷
جھار جھار	ع	نبی یار تھے یار تے جھار جھار	۴۳

کانٹ کانٹ	ع	کہ پھر پھول پھل ہوئے تھی کانٹ کانٹ	۹۰
گھر گھر	ع	پھرے کیوں نہ سب لوگ گھر گھر بسار	۵۳۶

ایک جگہ یہ شکل بھی ملتی ہے۔ یہاں "یں" کا اضافہ کیا گیا ہے:

	ع	دھریں دھر پھرے لوگ کہتا پکار	۶۸۸

۳۔ "ر" کے بجائے "ل" کے استعمال کی مثالیں:

لوحال بمعنی لوحار	ع	کھڑا آت تاوے جو لوحا لوحال	۵۶۱
دوال بمعنی دیوار	ع	کہ سر تیں ہُوا پائے تک جیوں دِوال	۶۲۲

۴۔ "ل" کے بجائے "ر" کے استعمال کی مثالیں:

چیرا بمعنی چیلا	ع	نہ یوناں نہ تامن نہ چیرا کروں	۴۰۲
جر جر بمعنی جل جل	ع	بساوے اپس کیوں (نہ) جر جر مرن	۷۸۶

۵۔ ہکاری تلفظ۔۔ ان الفاظ میں ھ کا استعمال جن میں اب ھ استعمال نہیں ہوتی:

گاڑھ = گاڑ	ع	علم گاڑھ گھن سُور چل تسر اچاؤ	۵۵
لابھ = لاب (فائدہ)	ع	کہ جوتا کھوں لابھ نہ باج ہاں	۳۳۰

لیکن ایک جگہ "لاب" بھی استعمال میں آیا ہے:

	ع	کہ کس بول تیں لاب بن بان ہوئے	۷۹
پھیتے = پیتے (دُور ہو، اُترے)	ع	نہ یہ پاپ پھیتے کدھیں سیس تھیں	۵۰۶
مندھر = مندر	ع	کہ جے (ہوں) نجانوں مندھر رانواس	۴۹۱
بھلی = بجلی	ع	کہ کھوں ... بھلی کھن نہ سکے	۷۰۵
جھمار = جمار (ہمیشہ)	ع	تہاں کیوں کرے راج ... جھمار	۸۳۳
کنھال = کنجال (کائی)	ع	کہ اُچھا بنیں سند پکڑیا کنھال	۶۲۲

۶۔ وہ الفاظ جہاں ھ استعمال ہوتی ہے لیکن نظامی نے استعمال نہیں کی۔ مثلاً

کبی = کبھی	ع	کبی دوپہر رات رام اور رام	۱۳۷
لیک = لیکھ (لکھ)	ع	کہ جے ہوئے پر تیو تونُنہہ لیک	۴۰۶
مورک = مورکھ	ع	سو مُورک نہوں ہوں جو لابھ آپ دیکھ	۶۶۵

لیکن لفظ "گانٹھ" ـــــ گانٹ اور گانٹھ ـــــ کی دونوں شکلیں ملتی ہیں:

گانٹ۔ گانٹھ	ع	رتن کوئی نہ مول لے گانٹ کھول	۲۰۵
گانٹھ	ع	لگن گانٹھ دیتا ہوا کت بَسن	۵۷۰

۷۔ حرفِ رابطہ یا حرفِ اضافت کے بغیر دو لفظوں کو جوڑنا۔ نظامی کے ہاں اس عمل کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں اور میرا خیال ہے کہ اسلوب میں اختصار کے لیے ضروری ہے کہ اس عمل کو پھر سے زندہ کیا جائے اور کثرت سے استعمال کیا جائے۔ نظامی نے اس عمل کو دیسی زبانوں کے الفاظ ملا کر کیا ہے۔ بعد کے دور میں یہ عمل فارسی عربی کے الفاظ کے ساتھ بھی ملتا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

جگ جگ۔ دنیا کی تقدیر	ع	قلم گیان سوں تیں لکھیا جگ جگ	۵
آپ بل۔ اپنی قوت سے	ع	بل اوپر تہیں کر سکے آپ بل	۴
اُوردھر	ع	پتھایا اموالک رتن اُوردھر	۳۱
لگن ڈال تھان	ع	دھرت پیر پکڑے لگن ڈال تھان	۳۶
نبی یار	ع	نبی یار تھے یار تے جار جار	۴۳
پاؤں تل	ع	دوئی آن میں سر دھرے پاؤں تل	۴۷
بت علم	ع	سنگر کیا سُور دے بت علم	۵۴
کھ پانیں	ع	کدیں کھ پانیں اپس نہ گنواؤں	۸۹۸
نبی پوت	ع	نشاں سو نشاں ہے نبی پُوت ہوئے	۶۹۴

۸۔ آج کل "لپیٹ" (لپیٹنا سے) کا لفظ استعمال میں عام ہے لیکن نظامی کے زمانے میں اس لفظ کو "پلیٹ" کے تلفظ سے استعمال کیا جاتا تھا۔ حسن شوقی کے فوراً بعد اور ولی دکنی سے پہلے کے شاعر قریشی کی "بھوگ بل" میں بھی "پلیٹ" بمعنی "لپیٹ" استعمال ہوا ہے۔ نظامی کے ہاں اس شکل میں یہ لفظ دو بار استعمال ہوا ہے۔ ایک مثال یہ ہے:

ع	کہ جس بھینٹ تھیں راج سب لے پلیٹ	۳۷۴

۹۔ حرفِ علت "نے" کا استعمال مجھے "کدم راؤ پدم راؤ" میں نہیں ملا۔

مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کی اشاعت کے بعد اُردو زبان اور اس کے ارتقا کا مطالعہ کرنے والوں کے سامنے فکر و تحقیق کے نئے راستے کھل جاتے ہیں۔ مجھے امید ہے کہ اہلِ علم و ماہرینِ لسانیات اس موضوع پر جلد دادِ تحقیق دیں گے۔ اس مثنوی سے زبان کا وہ بنیادی

ڈھانچا سامنے آتا ہے جس میں اردو زبان نے اپنی روایت کی دیو ہیکل عمارت تعمیر کی ہے۔ اس کے مطالعے سے یہ بات بھی طے ہو جاتی ہے کہ اُردو زبان ہمیشہ سے عوام اور معاشرے کے ہر طبقے کی مشترک زبان رہی ہے اور اس درجہ سے اسے آج تک ساری سیاسی بد بختیاں بھی نہیں ہٹا سکی ہیں۔ یہ دنیا کی وہ زبان ہے جو آج بھی دنیا کی ایک بہت بڑی آبادی کے لیے ابلاغ کا ذریعہ بنی ہوئی ہے اور جس میں آج سے تقریباً چھ سو سال پہلے ادب کی پیدائش کا باقاعدہ سلسلہ شروع ہو چکا تھا۔ وہ لوگ جو دنیا کی مختلف زبانوں کی تاریخ سے واقف ہیں جانتے ہیں کہ یہ سعادت دنیا کی معدودے چند زبانوں ہی کو حاصل ہے۔

(۱۲ مارچ ۱۹۷۳ء)

حواشی

۱۔ "دیوانِ حسن شوقی"، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۷۱ء۔

۲۔ "دیوانِ نصرتی"، مطبوعہ رسالہ "صحیفہ"، لاہور، شمارہ ۶۱، اکتوبر ۱۹۷۲ء۔ الگ کتابی شکل میں "قوسین"، لاہور نے بھی ۱۹۷۲ء ہی میں "دیوانِ نصرتی" شائع کیا۔

۳۔ "تاریخ بہمنی سلطنت"۔۔ عبدالمجید صدیقی، ص ۵۳-۵۷، ادارہ ادبیات اردو، حیدر آباد دکن۔

۴۔ ایضاً، ص ۶۳۔

۵۔ "محبوب الوطن تذکرۂ سلاطینِ دکن"، حصہ اول، عبدالجبار خان، مطبع قرنظامی، حیدر آباد ص ۵۰۔

۶۔ "برہان مآثر"، تالیف سید علی طباطبا۔ مجلسِ مخطوطات فارسیہ حیدر آباد دکن۔

۷۔ "خاتمہ مرآۃ احمدی"، مصنفہ مرزا محمد حسن علی محمد خان بہادر، ص ۲۳، مطبوعہ بیپٹسٹ مشن پریس، کلکتہ ۱۹۲۸ء۔

۸۔ "دکن میں اردو"، ص ۳۳، اردو اکیڈمی سندھ کراچی ۱۹۶۰ء۔

۹۔ ایضاً، ص ۳۵۔

۱۰۔ ایضاً۔

۱۱۔ "اردو دائرہ معارف اسلامیہ"، جلد دوم، ص ۳۳۸، طبع اول لاہور ۱۹۶۶ء۔

۱۲۔ سہ ماہی "اردو ادب"۔ علی گڑھ ۱۹۶۶ء، شمارہ ۲، صفحہ ۳۳۔

۱۳۔ "مخطوطات انجمن ترقی اردو"، جلد اول، ص ۳۶۷، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۶۵ء۔

۱۴۔ ایضاً، ص ۳۶۸۔

۱۵۔ ایضاً، ص ۳۷۱۔

۱۶۔ "برہان مآثر"، ص ۹۶، مجلس مخطوطات فارسیہ، حیدر آباد دکن۔

۱۷۔ "تاریخ فرشتہ" (ترجمہ اردو)، ص ۳۹۵ و ص ۵۰۳، جلد اول، مطبوعہ نولکشور، لکھنو۔

۱۸۔ "مخطوطات انجمن ترقی اردو"، جلد اول، ص ۶۳۸، مرتبہ افسر صدیقی امروہوی۔

۱۹۔ "تذکرہ سلاطین دکن" از عبدالجبار خان، ص ۵۴۳، مطبوعہ فخر نظامی، حیدر آباد۔

۲۰۔ "دکن میں اردو"، ص ۳۳۔

۲۱۔ بابائے اردو مولوی عبدالحق مرحوم نے خود اپنے قلم سے اس مخطوطے پر مصنف کا نام فخرالدین لکھا ہے اور اپنے مضمون "اردو"، مطبوعہ دائرۂ معارف اسلامیہ، ص ۳۳۸، مطبوعہ لاہور، میں بھی یہی لکھا ہے کہ مصنف کا نام فخرالدین نظامی تھا، جو قطعاً صحیح نہیں ہے۔

۲۲۔ "خوشنامہ" (قلمی) مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۳۔ ہاشمی صاحب نے اشعار کی تعداد ۸۲۵ بتائی ہے (دیکھیے مقالات ہاشمی)۔ سخاوت مرزا صاحب نے ۹۹۴ بتائی ہے (دیکھیے سہ ماہی "اردو ادب"، علی گڑھ، ۱۹۶۶ء، ص ۳۶)۔ افسر صدیقی صاحب نے ۱۰۳۹ بتائی ہے (دیکھیے مخطوطات انجمن ترقی اردو، جلد اول ص ۳۷۳)۔

۲۴۔ یہ بدشگونی اس وقت ہوئی تھی جب محمد بن قاسم کی فوجیں راجہ داہر کی فوجوں کا محاصرہ کیے پڑی تھیں کہ ایک تیر سے شہر کے سب سے بڑے مندر کا کلس ٹوٹ گیا۔ اس کے بعد شہر کے لوگوں کو اپنی شکست کا یقین ہو گیا۔ (ج۔ج)۔

۲۵۔ "شاخ زریں"، مصنفہ سر جیمس فریزر (ترجمہ سید ذاکر اعجاز)، جلد دوم، ص ۶۵۹، مجلس ترقی ادب، لاہور۔

۲۶۔ ایضاً، جلد اول، ۳۶۵۔

۲۷۔ ایضاً، ص ۳۷۳۔۳۷۳۔

۲۸۔ ایضاً، جلد اول، ص ۳۹۳۔

۲۹۔ ایضاً، ص ۳۹۴۔

۳۰۔ "مقالات حافظ محمود شیرانی"، جلد اول، ص ۲۰۷۔

۳۱۔ "مخطوطات انجمن ترقی اردو"، حصہ اول، ص ۳۷۳۔

۳۲۔ "علمی نقوش"، ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، ص ۱۰۷، اعلیٰ کتب خانہ ناظم آباد کراچی، ۱۹۵۷ء۔

۳۳۔ "دیباچہ غرۃ الکمال"، امیر خسرو، ص ٦٦، مطبع قیصریہ دہلی۔

۳۴۔ "لباب الالباب"، جلد دوم، ص ۲۳۶، مطبوعہ کیمبرج ۱۹۰۲ء۔

۳۵۔ اورینٹل کالج میگزین میں موہن سنگھ دیوانہ کے مضمون کی پہلی قسط فروری ۱۹۳۸ء میں شائع ہوئی اور آخری قسط فروری ۱۹۳۹ء میں۔

۳۶۔ "خزائن رحمت اللہ" (فارسی) قلمی، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۳۷۔ دیباچہ "غرۃ الکمال"۔

۳۸۔ "خزائن رحمت اللہ" (قلمی) "خزینہ ہفتم" میں شیخ بہاء الدین باجن نے "جکری" کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

> "در ذکر اشعار کہ متوزنہ این فقیر است بزبانِ ہندوی جکری خوانند و قوالانِ ہند آن را در پردہائے سرود می نوازند و می سرایند۔ بعضے در مدح پیر دستگیر و وصف روضۂ ایشان و وصف وطن خود کہ گجرات است و بعضے در ذکر مقصدِ خود و مقصوداتِ مریدان و طالبان و بعضے در ذکر عشق و محبت"۔

۳۹۔ "مجلۂ مکتبہ"، جلد نمبر ۱، شمارہ نمبر ۱، اپریل ۱۹۲۸ء، ص ۲۳، حیدر آباد دکن۔

۴۰۔ ایضاً۔

۴۱۔ "معراج العاشقین"، مرتبہ مولوی عبدالحق، ص ۴ (بہ سعی و اہتمام علام محمد انصاری و فاضل برتاج)، ۱۳۳۳ھ۔

۴۲۔ ایضاً، ص ۵۔

۴۳۔ "سیر محمدی"، مرتبہ شاہ محمد علی سامانی، مطبوعہ یونانی دواخانہ پریس، سبزی منڈی، الہ آباد، ۱۳۴۷ھ، ص ۱۰۲، ۱۰۳۔

۴۴۔ "معراج العاشقین کا مصنف"، از ڈاکٹر حفیظ قتیل، نیشنل پرنٹنگ پریس، چار کمان، حیدر آباد، ۱۹۶۳ء۔

۴۵۔ "مقالات حافظ محمود شیرانی"، جلد اول، ص ۲۱٦، مجلس ترقی ادب، لاہور۔

۴٦۔ ڈاکٹر شری رام شرما نے لکھا ہے کہ "حالیہ زمانے میں انقلابی تغیر یہ ہوا کہ تمام آریائی زبانوں میں پھر سے قدیم ہند آریائی الفاظ (سنسکرت کے تت سم الفاظ سے مراد ہے) کا چلن ہوا"۔۔۔۔۔۔ "دکنی زبان کا آغاز اور ارتقا"، ترجمہ علام رسول، ص ۹۸، مطبوعہ آندھرا پردیش ساہتیہ اکیڈمی، حیدر آباد دکن۔

۴۷۔ "مقالات حافظ محمود شیرانی"، جلد اول، ص ۲۳۳، مجلس ترقی ادب، لاہور۔

۴۸۔ "جامع القواعد"، (حصہ صرف)، ص ٦۳، مرکزی اردو بورڈ، لاہور۔

۴۹۔ "مقالات حافظ محمود شیرانی"، جلد اول، ص ۲۳۰ محولہ بالا۔

دسویں صدی ہجری میں اردو شاعری کی روایت

حسن شوقی

بڑھا ہے اگر جگ میں ولی پھر کے ڈبے بار
رکھ شوق مرے شعر کا شوقی حسن آوے

.... ولی دکنی

(۱)

اب سے تقریباً چالیس سال پہلے، جولائی ۱۹۲۹ء میں، مولوی عبدالحق مرحوم نے رسالہ "اردو" میں پہلی بار ایک قدیم شاعر کا تعارف شائع کیا اور اس کے ادبی کارناموں پر روشنی ڈال کر اس کی دو مثنویوں اور تین غزلوں سے اردو داں طبقے کو روشناس کرایا —— شاعر کا نام حسن شوقی تھا۔ اس کے بعد سے آج تک ہر تاریخ و تذکرہ میں اس شاعر کا ذکر کیا جاتا رہا ہے اور وقت کے ساتھ ساتھ اس کی تاریخی اہمیت بڑھتی جا رہی ہے۔ ۱۹۵۴ء میں سخاوت مرزا(۱) نے رسالہ "اردو" کراچی میں حسن شوقی کی تین غزلیں اور دریافت کیں اور ۱۹۶۵ء میں حسینی شاہد(۲) نے پانچ غزلیں اور شائع کیں۔ دو سال تک انجمن ترقی اردو کراچی کے کتب خانۂ خاص میں قدیم ادب کی تلاش میں مجھے کام کرنے کا اتفاق ہوا۔ قدیم ادب کا اس سے بڑا خزانہ پاکستان میں نہیں ہے اور بہت سے مخطوطات ایسے ہیں جو سوائے انجمن کے دنیا میں اور کہیں نہیں ہیں۔ یہ نادر مخطوطات لسانی و ادبی لحاظ سے بھی ایسے ہیں جن کی اشاعت اردو ادب کی بنیادی ترقی اور ادبی تاریخ کی گمشدہ کڑیوں کو ملانے کے لیے اَز بس ضروری ہے۔ "دیوانِ حسن شوقی*" اسی سلسلے کی پہلی کڑی ہے جس میں "فتح نامہ نظام شاہ"، "میزبانی نامہ سلطان محمد عادل شاہ" کے علاوہ تیس غزلیں، جو قدیم بیاضوں میں ادھر ادھر بکھری پڑی تھیں، شامل ہیں۔ چند غزلوں کو چھوڑ کر باقی سب چیزیں پہلی بار شائع ہو رہی ہیں۔

قدیم ادب کے مطالعے سے پتا چلتا ہے کہ ہمارے ادب کی جدید روایت کے بیشتر سرے قدیم ادب کے ہاتھ میں ہیں، مثلاً ہم مثنوی کا ذکر کرتے ہیں تو ہماری نظر "سحر البیان" اور "گلزارِ نسیم" پر جاتی ہے اور ہم بھول جاتے ہیں کہ مثنوی کا اصل ارتقاد کن میں ہوا اور ہیئت و فن کے اعتبار سے "سحر البیان" اور "گلزارِ نسیم" قدیم دکنی مثنویوں کے مقابلہ میں کوئی غیر معمولی اضافہ نہیں کرتیں۔ یہ بات واضح رہے کہ میں زبان و بیان کی نہیں بلکہ ہیئت و فن کی بات کر رہا ہوں۔ نصرتی کی رزمیہ مثنوی "علی نامہ" (۱۰۷۶ھ) فنی اعتبار سے آج بھی دکنی مثنویوں کی سرتاج ہے۔ چوبیس ہزار اشعار پر مشتمل "خاور نامۂ رستمی" (۱۰۵۰ھ)، "قصۂ بے نظیر" (۱۰۵۵ھ)، ہاشمی کی "یوسف زلیخا" (۱۰۹۹ھ) اس صنف کی

---

* دیوانِ حسن شوقی، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۷۱ء۔

ترقی کی گواہی دے رہی ہیں۔

سودا کے قصیدوں کی روایت کا سراغ بھی ہمیں نصرتی کے قصیدوں ہی میں ملتا ہے۔ غزل کے ابتدائی نقش و نگار دکن کے مختلف شعرا لطفی، مشتاق، محمود، فیروز اور خیالی کے ہاں بنتے سنورتے نظر آتے ہیں اور حسن شوقی کے ہاں پہلی بار ایک جان ہو کر دکنی غزل ایسے رنگ روپ سے آشنا ہوتی ہے جو نہ صرف منفرد ہے بلکہ جہاں دکنی غزل اپنا مزاج بدلتی، نئے ادبی معیار کی طرف بڑھتی دکھائی دیتی ہے اور پھر شاہی، ہاشمی اور دوسرے چھوٹے بڑے شاعر تائب، سالک، یوسف، قریشی، رحیمی وغیرہ سے ہوتی، نئے تہذیبی و سیاسی اثرات کے تحت "ریختہ" بن کر (زبان کے نئے ادبی معیار کا یہی نام تھا) ولی دکنی کی غزل میں ابھرتی ہے۔ شمالی ہند میں اردو شعر و ادب کی روایت بھی دکن ادب کی ہی مرہونِ منت ہے۔ فائز دہلوی اپنے مزاج، اندازِ فکر اور طرزِ ادا کے اعتبار سے ولی دکنی ہی کی پیروی کر رہے ہیں۔ میر جب کہتے ہیں کہ ؎

خوگر نہیں کچھ یونہی ہم ریختہ گوئی کے
معشوق جو تھا اپنا باشندہ دکن کا تھا

یا جب قائم فخر سے اپنی غزل کا مقابلہ دکنی غزل سے کرتے ہیں ؎

قائم میں غزل طور کیا ریختہ ورنہ
اک بات لچر سی بہ زبان دکنی تھی

تو دونوں اپنی ادبی روایت کے تخلیقی سوتوں کا سراغ دیتے ہیں۔ قدیم ادب میں حسن شوقی روایت کے ایک ایسے درمیانی پُل کی حیثیت رکھتا ہے جس پر سے گزرے بغیر ولی کی روایت تک نہیں پہنچا جا سکتا۔

(۲)

دکن میں بہمنی سلطنت (۱۳۴۷ء - ۱۵۶۷ء) کے زوال کے بعد جب اس کے جسم

کے مختلف ٹکڑے الگ الگ ہو گئے اور پانچ سلطنتیں، بیجاپور میں عادل شاہی (۱۴۸۹ء-۱۶۸۶ء)، احمد نگر میں نظام شاہی (۱۴۹۰ء-۱۶۳۳ء)، گولکنڈہ میں قطب شاہی (۱۵۱۲ء-۱۶۸۷ء)، بیدر میں برید شاہی (۱۴۸۷ء - ۱۶۱۹ء) اور برار میں عماد شاہی (۱۴۸۷ء-۱۵۷۴ء) کے نام سے وجود میں آگئیں تو ان سلطنتوں کے بادشاہوں نے اپنے دربار سرکار کو بہمنی سلطنت کے طرز پر اسی طرح آراستہ کیا جس طرح مغلوں کے زوال کے بعد اودھ اور دوسری چھوٹی بڑی سلطنتوں نے مغلیہ دربار کے انداز پر اپنے دربار سجائے تھے۔ دکن کی یہ سب سلطنتیں علم و ادب کی قدر دان تھیں لیکن عادل شاہی اور قطب شاہی، جنہوں نے دوسری تین شاہیوں کے مقابلے میں زیادہ عمر پائی، علم و ادب کے بے حد قدر دان تھے اور اردو زبان ان کی اس قدر دانی پر آج تک احسان مند ہے۔ بہمنی سلطنت محمد تغلق (۱۳۲۵ء-۱۳۵۱ء) کی زندگی ہی میں قائم ہو گئی تھی اور دوسری پانچ سلطنتیں ظہیر الدین بابر کے ہندوستان آنے سے پہلے وجود میں آچکی تھیں۔ جب نظام شاہی، احمد شاہی اور برید شاہی زوال آمادہ ہوئیں تو یہاں کے اربابِ علم و ہنر بھی بیجاپور و گولکنڈہ چلے آئے۔ ادھر شہنشاہ اکبر کی فتحِ گجرات کے بعد وہاں کے اہلِ علم و ادب بھی انہیں دو سلطنتوں میں تقسیم ہو گئے۔ زوال کے بعد حسن شوقی بھی نظام شاہی سے عادل شاہی سلطنت میں چلا آیا۔ شوقی کا ذکر نہ کسی قدیم تذکرہ میں آتا ہے اور نہ کسی تاریخ میں۔ ہمارے پاس جو کچھ سرمایہ ہے وہ اس کی دو مثنویاں اور تیس غزلیں ہیں اور انہیں کی داخلی شہادتوں کے سہارے ہم اس کے حالاتِ زندگی کے ٹکڑوں کو جوڑ کر دیکھ سکتے ہیں۔

شوقی نے اپنی غزل کے ایک مقطع⑥میں اپنے نام کا اظہار قافیہ کی ضرورت سے اس طرح کیا ہے:

جن یو غزل سنایا جلتیاں کوں پھر جلایا
وہ رندِ لا اُبالی شوقی حسن کہاں ہے

ابنِ نشاطی نے "پھول بن" (۱۰۶۶ھ) میں شوقی کا ذکر اس طرح کیا ہے:

حسن شوقی اگر ہوتے تو فی الحال
ہزاراں بھیجتے رحمت مجہ اپرال

سید اعظم بیجاپوری "نے "فتح جنگ" (۴) ۱۰۷۷ھ میں ضرورتِ قافیہ سے شوقی حسن لکھا ہے:

سلاست میں جیون شعر شوقی حسن
ہنر فن منیں نصرتی کے بچن

"فتح نامہ نظام شاہ" (۵) کے آخر میں یہ الفاظ ملتے ہیں: "مرتب شد فتح نامہ نظام شاہ گفتار حسن شوقی" اور "میزبانی نامہ" (۶) کے ترقیمہ میں "مرتب شد میزبانی نامہ سلطان محمد عادل شاہ گفتار حسن شوقی" کے الفاظ ملتے ہیں۔ ایک اور مخطوطہ (۷) میں "شیخ حسن شوقی مرید آنحضرت تاریخ وصالِ آن قطب دائرہ کمال راچنیں گفتہ کہ قطب آخر الزمان" کے الفاظ ملتے ہیں۔ ان شواہد کی روشنی میں شیخ حسن نام اور شوقی تخلص ٹھہرتا ہے۔ ان حوالوں سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ اپنے زمانے میں مسلم الثبوت استاد کی حیثیت رکھتا تھا اور اس کے مرنے کے برسوں بعد تک دکن کی ادبی فضاؤں میں اس کا نام گونجتا رہا۔ ابنِ نشاطی نے اس سے اپنے فن کی داد طلب کی۔ سید اعظم نے "فتح جنگ" میں اس کی سلاستِ بیان کی تعریف کی اور نصرتی نے "علی نامہ" کے ایک قصیدہ میں اپنی شاعری کے قد کو حسن شوقی کی شاعری کے قد سے ناپ کر اپنی عظمت کا اظہار کیا:

دس پانچ بیت اس دھات میں کے ہیں تو شوقی کیا ہوا
معلوم ہوتا شعر اگر کہتے تو اس بستار کا

"فتح نامہ نظام شاہ" سے اس بات کا بھی پتا چلتا ہے کہ حسن شوقی کی زندگی کا زیادہ حصہ نظام شاہی سلطنت میں گزرا اور جب مغلوں نے ۱۶۰۰ء میں نظام شاہی سلطنت کو فتح کر لیا اور آخر کار ۱۶۳۳ء میں شاہ جہان کے سپہ سالار مہابت خان نے دولت آباد اور کھرکی کے شہر فتح کر کے آخری تاجدار حسین نظام شاہ ثانی (۱۶۳۰ء-۱۶۳۳ء) کو گوالیار کے قلعہ میں

نظر بند کر دیا تو اس یشکتی دم توڑتی سلطنت کا ہمیشہ ہمیشہ کے لیے خاتمہ ہو گیا۔ یہ ۱۶۳۳ء، (۱۰۴۳ھ) کا واقعہ ہے⑨۔ جنگ تالیکوٹ ۱۵۶۴ء، (۹۷۲ھ) کے وقت حسن شوقی نظام شاہی دربار سے وابستہ تھا اور سلطنت کے خاتمہ کے وقت، جب دربار کی سرپرستی ختم ہوئی اور ملک کا جما جمایا نظام درہم برہم ہوا، تو بوڑھا حسن شوقی بھی عادل شاہی سلطنت میں آ گیا۔ یہاں اس وقت سلطان محمد عادل شاہ ۱۶۲۷ء، (۱۰۳۷ھ)، ۱۶۵۵ء، (۱۰۶۷ھ) کا دور حکومت تھا۔ علم و ادب اور شعر و شاعری کی فضا سے پُرامن سلطنت منور تھی اور نیک دل بادشاہ کی علم پروری سے بیجاپور جگمگا رہا تھا۔ نظام شاہی دربار سے حسن شوقی کی وابستگی کا پتا دو باتوں سے چلتا ہے۔ ایک تو یہ کہ عادل شاہی سلطنت کی کسی تاریخ میں حسن شوقی کا نام نہیں ملتا۔ دوسرے جنگ تالیکوٹ کی فتح کے موقع پر جس میں علی عادل شاہ اوّل، علی برید شاہ، حسین نظام شاہ اول اور ابراہیم قطب شاہ متحد ہو کر وجیانگر کے راجہ رام راج سے لڑے تھے اور اسے شکستِ فاش دے کر وجیانگر کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے صفحۂ ہستی سے مٹا دیا تھا، حسن شوقی نے "فتح نامہ جنگ تالیکوٹ" نہیں لکھا بلکہ اسے "فتح نامۂ نظام شاہ" کا نام دیا جس میں حسین نظام شاہ کو اس جنگ کا اصل ہیرو قرار دیا۔ اگر وہ کسی اور دربار سے وابستہ ہوتا تو یہ کیسے ممکن تھا کہ وہ نظام شاہ کو اصل فاتح جنگ تالیکوٹ قرار دیتا جب کہ اس جنگ میں چاروں بادشاہ برابر کے شریک تھے جن کا ذکر "فتح نامہ" میں بہت سرسری طور پر آتا ہے۔ پھر اس مثنوی کے زبان و بیان پر بیجاپور کا ادبی اسلوب غالب نہیں ہے بلکہ اس میں فارسی اسلوب و آہنگ کا اثر نمایاں ہے جو بیجاپور شعرا سے مزاج میں مختلف ہے۔ اس کے بعد نظام شاہی سے ہجرت اور عادل شاہی دربار سے وابستگی کا پتا اس کی مثنوی "میزبانی نامہ" سے چلتا ہے جس میں حسن شوقی نے سلطان محمد عادل شاہ کی ایک شادی کو موضوع سخن بنایا ہے۔ اپنی غزل کے ایک شعر میں بھی اس نے محمد عادل شاہ کی فیاضی اور اپنی حاجت کا اظہار کیا ہے:

دل جامِ جم ہے شاہ کا شوقی نکر اظہار توں
شاہنشہ عادل کنے حاجت نہیں گفتار کا

یہ شعر اسی بحر اور ردیف و قافیہ میں ہے جس میں نصرتی نے حسن شوقی کی شاعری سے اپنی شاعری کا مقابلہ کیا ہے:

دس پانچ بیت اس دعات میں کے ہیں تو شوقی کیا ہوا
معلوم ہوتا شعر اگر کہتے تو اس بستار کا

جنگ تالیکوٹ ۹۷۲ھ (۱۵۶۴ء) اور سلطان محمد عادل شاہ (۱۰۳۷ھ-۱۰۶۷ھ) کے درمیان ایک لمبا عرصہ ہے۔ اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ یہ کیسے ممکن ہے کہ وہ شخص جو ۹۷۲ھ کی جنگ کا فتح نامہ لکھتا ہے وہ سلطان محمد عادل شاہ کا "میزبانی نامہ" بھی لکھے۔ مولوی عبدالحق کا خیال ہے کہ "یہ فتح ۹۷۲ھ میں ہوئی اور ظاہر ہے کہ اس وقت حسن شوقی زندہ نہیں تھا⑨۔ "شوقی زندہ نہیں تھا" کے الفاظ سے مراد یہ ہے کہ شوقی پیدا نہیں ہوا تھا اور اس سے انہوں نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ یہ مثنوی بہت بعد میں لکھی گئی ہے۔ انجمن کے کتب خانۂ خاص میں "فتح نامہ نظام شاہ" کے دو نسخے ہیں۔ جس نسخہ کا تفصیلی تعارف مولوی عبدالحق مرحوم نے ۱۹۲۹ء میں شائع کیا تھا اسے وہ مکمل (نسخۂ اوّل) سمجھتے ہیں اور دوسرے نسخے کے بارے میں (نسخۂ ثانی) جسے وہ ناقص کہتے ہیں، ان کا خیال یہ ہے کہ "ناقص نسخے کے آخر میں اشعار زائد ہیں۔ ان میں فتح کا سن بھی دیا ہے اور نظام شاہ کو بہت بہت دعائیں بھی دی ہیں جیسے کوئی زندہ شخص کو دیتا ہے۔"⑩ اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ "اس سے شبہ ہوتا ہے کہ یہ اشعار الحاقی ہیں۔"⑪ یہ دونوں نسخے مولوی عبدالحق مرحوم کی ملکیت تھے اور یہی دو نسخے اس دیوان کو مرتب کرتے وقت میرے سامنے رہے ہیں۔ نسخۂ ثانی (جس میں اشعار کے الحاقی ہونے کا شبہ ظاہر کیا ہے) کے شروع کے صفحات پر مولوی صاحب نے اپنے قلم سے "جنگ وجیانگر از ص ۱ تا ۳۶" کے الفاظ لکھے ہیں لیکن بیاض کی اس مثنوی کو پڑھنے سے معلوم ہوا کہ جنگِ وجیانگر (فتح نامہ نظام شاہ) ص ۶ پر ختم ہو جاتی ہے اور ص ۶ ہی سے دوسری مثنوی شروع ہو جاتی ہے جو ص ۳۶ تک جاتی ہے۔ اس میں مغل افواج کے سپہ سالار راجہ جے سنگ سے بیجا پور کی ایک جنگ کا حال بیان کیا گیا ہے۔ جہاں صفحہ ۶ پر شوقی کا "فتح نامہ" (جنگ وجیانگر) ختم ہوا ہے وہاں کاتب نے اس زمانے کے دستور کے مطابق ترقیمہ میں یہ شعر لکھا ہے:

من نوشتم انچہ دیدم در کتاب
عاقبت واللہ اعلم بالصواب

کاتب نے اپنا نام نہیں دیا لیکن "تحریر فی التاریخ ششم شہر ربیع الاول ۱۰۹۶ھ من مقام بالاپور" کے الفاظ لکھ کر تاریخ اور سن کتابت دے دیا ہے۔ ان اشعار کی تعداد بیشتر ہے۔ اس کے بعد متفرق کلام، مثنوی، مرثیے وغیرہ لکھے گئے ہیں اور ص ۱۴۹ سے پھر "فتح نامہ نظام شاہ" شروع ہو جاتا ہے جو ص ۱۶۰ تک جاتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس بیاض کے شروع کے صفحات ضائع ہو گئے اور کچھ ابتدائی صفحات آخر میں لگ گئے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ نسخۂ اول، "فتح نامہ" کے دستور وہیئت کے خلاف میدانِ جنگ اور فتح کے فوراً بعد کے حالات اور بغیر دعائیہ کلمات کے، بے ربطی سے ختم ہو جاتا ہے لیکن نسخۂ ثانی میں وہ مضمون جو نسخہ اول میں اٹھایا گیا ہے آگے بڑھتا ہوا نظر آتا ہے اور مثنوی باقاعدہ طور پر دعائیہ کلمات پر ختم ہوتی ہے۔ میدانِ جنگ میں کیا قیامت برپا ہوئی؟ اس کی تفصیل نسخۂ اول میں نہیں ہے لیکن نسخۂ ثانی میں موجود ہے۔ دونوں نسخوں کو سامنے رکھ کر پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان دونوں نسخوں کے درمیان کے چند شعر اب بھی غائب ہیں لیکن اس نقص کے باوجود، جو مجبوری ہے، جب تک کوئی اور نسخہ اس مثنوی کا دریافت نہ ہو جائے، اگر ان دونوں نسخوں کو ملا دیا جائے تو مثنوی مکمل ہو جاتی ہے۔ مولوی صاحب کو نسخۂ ثانی کے اشعار الحاقی ہونے کا شبہ اس وجہ سے ہوا کہ انہیں بظاہر یہ ممکن نظر نہیں آیا کہ کوئی شخص جو ۹۷۲ھ میں زندہ ہو اور شعر کہہ رہا ہو وہ ۱۰۴۰ھ کے قریب تک بھی زندہ رہے اور شعر کہتا رہے۔ نسخۂ ثانی کے چند دعائیہ اشعار یہ ہیں:

ظفر نامہ یو شاہ عالم پناہ
دلاور جہانگیر انجم سپاہ
خطاب جس کوں حسین بحری نظام
سگل پادشاہاں منے یو امام
ہو جم جم سکی جگ تجہ راج تیں
سوا لک برس راج کر آج تیں

داخلی شواہد سے یہ امر پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتا ہے کہ یہ اشعار الحاقی نہیں ہیں:

۱۔ ہر فتح نامہ میں شاعر آخر میں بادشاہ کو دعا دے کر مثنوی ختم کرتا ہے۔ نسخۂ اول میں مثنوی اچانک بغیر دعائیہ اشعار کے بے ربطی سے ختم ہو جاتی ہے۔ نسخۂ ثانی میں دعائیہ اشعار ملتے ہیں جن کا مزاج اور انداز نسخۂ اول کے مطابق ہے۔

۲۔ نسخۂ اول میں میدانِ جنگ کا حال بہت مختصر اور صرف چند اشعار میں ملتا ہے لیکن نسخۂ ثانی میں یہ بیان تفصیل سے آیا ہے۔

۳۔ مثنوی کے آخر میں عام طور پر شاعر اپنی تخلص لاتا ہے۔ نسخۂ اول میں کہیں تخلص نہیں آیا۔ صرف ترقیمہ سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ فتح نامہ حسن شوقی نے لکھا ہے۔ نسخۂ ثانی میں دو بار تخلص آیا ہے۔

۴۔ نسخۂ اول میں جو مضمون اٹھایا گیا ہے اس میں رام راج کا سر تن سے جدا کرنے کا بیان ہے لیکن اس کے بعد کیا ہوا۔ فتح کے بعد کے حالات کا کوئی ذکر نہیں ہے لیکن یہی مضمون نسخۂ ثانی میں پھیل کر آتا ہے۔ شہر کو لوٹنے کا بیان ملتا ہے۔ بے شمار مالِ غنیمت ملنے کا ذکر آتا ہے اور پھر دعائیہ اشعار پر مثنوی ختم ہوتی ہے۔ ایک طرف سے حسین نظام شاہ کی فوجیں بڑھتی ہیں اور دوسری طرف سے رام راج جنگ کے لیے مستعد ہوتا ہے۔ اس کے فوراً بعد نسخۂ اول میں یہ سرخی دی گئی ہے "فتح یافتن نظام شاہ بر لشکر رام راج و سر اورا بریدہ پیش تغال خان فرستادن" اور ان اشعار پر مثنوی ختم ہو جاتی ہے:

اتھا کوئی قاصد سو ابن العزیز
زباں با ادب دست و پا بے تمیز
چلیا سر اوپر پڑ لگا سات تیر
کماں پھیرتا پیش گردوں سریر
سو سر خاں کی سیل ----- سرنگ
جو بحری نے اوس سال ماریا کلنگ

اتھا سخت پسترا ہوا موم سا

سگاسن منے پر چلیا کوم سا

لیکن نسخۂ ثانی میں اس کے بعد کی ساری تفصیل موجود ہے۔

۵۔ مولوی عبدالحق کا خیال ہے کہ "ناقص نسخے (نسخۂ ثانی) میں نظام شاہ کو بہت بہت دعائیں دی ہیں جیسے کوئی زندہ شخص کو دعائیں دیتا ہے۔ مثلاً

سدا جیو راجے جنم راج کر

بے لگ دنیا نت نوے کاج کر

مبارک ظفر آسمانی اچھو

تجھے فتح نصرت سبحانی اچھو

(نسخۂ ثانی)

یہ ہمارا روز مرہ کا مشاہدہ ہے کہ ایک شخص جب بھی کسی کو دعا دیتا ہے تو وہ چند مخصوص الفاظ بار بار استعمال کرتا ہے۔ یہی الفاظ وہ الف کے لیے استعمال کرتا ہے اور یہی الفاظ وہ ب کے لیے۔ حسن شوقی نے یہ مصرع

ع سدا جیو راجے جنم راج کر

نہ صرف نسخۂ ثانی میں استعمال کیا ہے بلکہ "جواب دادن وزیران نظام شاہ را در باب فکر رام راج" کے عنوان کے تحت نسخۂ اول میں بھی استعمال کیا ہے۔ جب وزیر مشورہ کے لیے آتے ہیں تو وہ زمین بوسی اور دعائیہ کلمات کے ساتھ بادشاہ سے یوں مخاطب ہوتے ہیں:

دھرت چوم بولیا جہاں پہلواں

کہ اے ختمِ شاہانِ آخر زماں

سدا جیو راجے جنم راج کر
جے کچھ کال کرنا سو توں آج کر

(نسخۂ اوّل)

یہی شعر بالکل اسی طرح نسخۂ ثانی میں بھی ملتا ہے:

سدا جیو راجے جنم راج کر
جے کچھ کال کرنا سو توں آج کر

(نسخۂ ثانی)

حتیٰ کہ حسن شوقی اپنی دوسری مثنوی "میزبانی نامہ" میں جہاں سلطان محمد عادل شاہ کو دعا دیتا ہے وہاں بھی یہی مصرع اس کے قلم سے نکل جاتا ہے:

سدا جیو راجے جنم راج کر
تو دشمن سوں ٹھی تل کرے لاج کر
کرے راج جو لگ گگن دھر تری
کرے راج جو لگ پُرب استری

(میزبانی نامہ)

"میزبانی نامہ" بھی دعائیہ پر ختم ہوتا ہے۔ یہ کیسے ممکن ہے کہ "فتح نامہ" بغیر دعائیہ اشعار کے یونہی بے ربطی سے ختم ہو جائے۔

۶۔ "میزبانی نامہ" میں ایک جگہ یہ اشعار ملتے ہیں:

بیٹھا تخت پر آو جمشید سا
زر افشاں کیا دستِ خورشید سا

سلح دار سردار جیتے وزیر
نہ گھر میں رہیا کوئی برنا و پیر

"فتح نامہ نظام شاہ" کے نسخۂ اول میں ذرا سی تبدیلی سے یہ اشعار اس طرح نظر آتے ہیں:

بیٹھا تخت اوپر او جمشید وار
زرفشاں کیا دستِ خورشید وار
سلح دار سردار جیتے وزیر
نہ گھر میں رہیا کوئی برنا و پیر

اور نسخۂ ثانی (ناقص) میں یہ شعر یوں ملتا ہے:

سلح دار بسردار جیتے وزیر
سلح پوش راوت و برنا و پیر

"میزبانی نامہ" میں ایک اور جگہ یہ شعر ملتا ہے:

سلح دار و سردار جیتے وزیر
پیادے چلے سات برنا و پیر

دو مثالیں اور دیکھیے۔ نسخۂ ثانی (ناقص) میں یہ شعر ملتا ہے:

ہو جم جم سکی جگ تج راج تیں
سوا لکھ برس راج کر آج تیں

"میزبانی نامہ" میں یہ دعائیہ شعر اس طرح آیا ہے:

تونگر ہوا خلق اس کاج تے
سوا لکھ برس راج کر آج تے

"فتح نامہ" نسخۂ اول میں یہ شعر یوں ملتا ہے:

جو سولا کلا ز دھنور بید کے
دھنور بید کے ہور امر بید کے

اور نسخۂ ثانی میں یہ اس طرح ملتا ہے:

جو گھلے گنگ تھے دھنور بید کے
دھنور بید کے ہور امر بید کے

غرض کہ ان شواہد کی روشنی میں نسخۂ ثانی کے اشعار کے الحاقی ہونے کی گنجائش نہیں رہتی جب کہ موضوع کا تسلسل بھی پورے طور پر باقی رہتا ہے۔ شاعر کا تخلص بھی آتا ہے اور مثنوی دعائیہ اشعار کے ساتھ روایتی ہیئت کے عین مطابق ختم ہوتی ہے۔

۔۔ پوری مثنوی کے مزاج اور انداز سے معلوم ہوتا ہے کہ جنگ تالیکوٹ حسن شوقی کی زندگی کا اہم ترین واقعہ ہے۔ وہ جس تفصیل اور جس صحت سے واقعات کو بیان کر رہا ہے، اس کی تصدیق "تاریخ فرشتہ" سے بھی ہوتی ہے اور دوسری تاریخوں سے بھی۔ پوری مثنوی میں حسین بحری نظام شاہ کا ذکر اس طور پر کیا گیا ہے اور جنگ کے واقعات اس طور پر بیان کیے گئے ہیں گویا وہ سامنے ہے۔ "فتح نامہ" کے نسخۂ اول ہی میں یہ شعر ملتا ہے:

نظاما نہوئے تند اژدر ہے یو
کہ دسویں صدی کا سکندر ہے یو

اس سے بھی مثنوی کے دسویں صدی ہجری ہی میں لکھے جانے کی مزید تصدیق ہوتی ہے اور صیغۂ حال کا استعمال اس بات کی طرف اشارہ کر رہا ہے کہ یہ فتح نامہ فوراً جنگ کے بعد لکھا گیا ہے۔ ۲۰ جمادی الاول ۹۷۲ھ میں چاروں بادشاہ جنگ پر روانہ ہوئے۔[۱۱] ۲۰ جمادی الثانی کو دونوں طرف سے جنگ کی تیاریاں ہوئیں۔[۱۲] فتح کے بعد دس ماہ تک میدانِ

جنگ میں اور پانچ ماہ تک[۱۴] یہ سب بادشاہ وجیانگر میں رہے اور پھر اپنے اپنے ملکوں کو لوٹے۔ احمد نگر آنے کے گیارہ دن بعد حسین نظام شاہ روز چہار شنبہ ہفتم ذیقعد ۹۷۲ھ کو مر گیا۔[۷] ع "آفتاب دکن بشد پنہاں"[۱۵] سے اس کی تاریخ وفات نکلتی ہے۔ جنگ تالیکوٹ ۹۷۲ھ میں شروع ہوئی اور نہ صرف ۹۷۲ھ میں ختم ہو گئی بلکہ اسی سال حسین نظام شاہ بحری بھی وفات پا گیا اور یہ "فتح نامہ" اسی سال لکھا گیا اور بادشاہ کے حضور میں پیش کیا گیا۔ نسخۂ ثانی کے دعائیہ اشعار سے بھی صاف پتا چلتا ہے کہ حسین زندہ ہے اور حسن شوقی اسے دعائیں دے رہا ہے۔ اس کی بہادری کے کارناموں کو ابھار رہا ہے۔ نسخۂ اول کے اس شعر کو سامنے رکھتے ہوئے:

نظاما نہوئے تند اژدر ہے یو
کہ دسویں صدی کا سکندر ہے یو

نسخۂ ثانی کے یہ چند اشعار دیکھیے:

نہ ایسا ظفر کیں یو شاہی ہوا
یو شہ کوں فتح آسمانی ہوا
ہوئی دیندارں کوں شادی تمام
بہ برکت محمد علیہ السلام
تُڑا بتوت خانے و دیول قدیم
بندھے مسجداں پر منارے عظیم
موذن بلند بانگ دینے لگیا
زمیں تھیں نکل گنج آنے لگیا
دکن کے شہاں میں وو شمشیر زن
ہوا ناؤں جوں بری کفر شکن!

ہو جم جم سکی جگ تج راج تیں
سوا لک برس راج کر آج تیں

ظفر نامہ یو شاہ عالم پناہ
دلاور جہانگیر انجم سپاہ

خطاب جس کوں حُسین بحری نظام
سگل پادشاہاں منے یو لام

ہے محتاج عالم ترے دان کا
تجے تخت شاہی سلیمان کا

عدل اور انصاف کا میر توں
سگل پادشاہاں میں جہانگیر توں

جہانگیر سلطاں جہاں بخش ہے
یو عالم پہ تیرا بڑا نقش ہے

مجالس جو شہ کی جو نو روز ہے
ہمیشہ فتح تجہ پہ فیروز ہے

تو ہیں شاہ سلطان فیروز جنگ
کہ تھر کانپتے جس تیں دریا نہنگ

مبارک تجے تخت ہور تاج اچھو
کہ جب لگ دنیا میں ترا راج اچھو

تیرے نور کا شور قائم اچھو
جمکتا ترا حسن دائم اچھو!!
سدا سیس پر تج چھتر چھاؤں اچھو
کہ جیتا ابد لگ تیرا ناوں اچھو!!

شروع کے اشعار میں دیسداروں کی خوشی کا ذکر کیا گیا ہے۔ بت خانوں کو مسمار کرنے اور مندروں کو توڑنے کا بیان ہے اور لکھا ہے کہ مؤذن مسجدوں میں اذان دینے لگے۔ اس بات کو "تاریخِ فرشتہ" کے اس بیان کی روشنی میں دیکھیے کہ "ہندو مسجدوں میں گھس آتے اور خدا کے گھر میں باجے بجاتے اور بتوں کی پرستش کرتے (۱۹)"۔ نسخۂ ثانی میں فتح کا سن ۹۷۲ھ ہی دیا ہے اور یہی جنگ تالیکوٹ کا سال ہے۔ ان تمام شواہد کی روشنی میں نسخۂ ثانی کے، جو ۱۰۹۶ھ کا مکتوبہ ہے، اشعار الحاقی ہونے کی گنجائش باقی نہیں رہتی۔

آئیے اب ۹۷۲ھ میں حسن شوقی کے زندہ رہنے پر غور کریں۔ جیسا کہ اوپر بیان ہوا ابنِ نشاطی نے اپنی مثنوی "پھولبَن" میں حسن شوقی کو یوں یاد کیا ہے:

حسن شوقی اگر ہوتے تو فی الحال
ہزاراں بھیجتے رحمت مُجہ اُپرال

"پھولبن" ۱۰۶۶ھ میں لکھی گئی اور اس وقت جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہے، حسن شوقی کا انتقال ہو چکا تھا۔ ایک اور مخطوطہ میں، جس کا ذکر اوپر آچکا ہے، یہ حوالہ ملتا ہے کہ شاہ حبیب اللہ کے انتقال کے وقت ۱۰۴۱ھ میں حسن شوقی نے "قطب آخر الزمان" کے الفاظ سے شاہ صاحب کی تاریخ وفات نکالی تھی۔ گویا ۱۰۴۱ھ میں حسن شوقی زندہ تھا۔ اگر جنگِ تالیکوٹ کے وقت حسن شوقی کی عمر پچیس چھبیس سال مان لی جائے تو ۱۰۴۱ھ میں اس کی عمر ۹۳، ۹۴ سال بنتی ہے اور اس عمر تک کسی شخص کا زندہ رہ جانا دنیا کا کوئی عجیب و غریب واقعہ نہیں ہے، مثلاً شاہ باجن نے ۱۲۳ سال کی عمر پائی۔ باجن کے والد ۱۲۰ سال تک زندہ رہے۔ گیسو دراز نے ۱۰۵ سال کی عمر میں وفات پائی۔ اس طرح حسن شوقی کا سنِ ولادت

تقریباً ۹۴۸ھ بنتا ہے، اور اس کی وفات کا سن ۱۰۴۲ھ اور ۱۰۵۰ھ کے درمیان متعین کیا جا سکتا ہے۔ اس اعتبار سے "فتح نامہ" نظام شاہ تقریباً ۴۱۵* سال سے زیادہ پرانی اردو زبان کا نمونہ پیش کرتا ہے اور اسے اردو کے قدیم تر اور اہم تر شعری سرمائے میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ "فتح نامہ" اس لحاظ سے برہان الدین جانم کے "ارشاد نامہ" سنِ تصنیف ۹۹۰ھ، ابراہیم عادل شاہ ثانی جگت گرو کی "نورس" ۱۰۰۶ھ اور عبدل کے "ابراہیم نامہ" ۱۰۱۲ھ سے بھی قدیم تر ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ محمد قلی قطب شاہ اور جگت گرو و جانم سے پہلے نظام شاہی سلطنت میں اردو کتنی ترقی کر چکی تھی اور اس کا کیا کینڈا اور کیا رنگ روپ تھا۔

(۳)

موجودہ مواد کی روشنی میں حسن شوقی ایک مثنوی نگار اور غزل گو کی حیثیت سے ہمارے سامنے آتا ہے۔ جیسا کہ اس سے پہلے بیان ہوا "فتح نامہ نظام شاہ" جو موجودہ شکل میں ۶۲۰ اشعار پر مشتمل ہے، دکن کی مشہور جنگِ تالیکوٹ ۹۷۲ھ (۱۵۶۴ء) کی فتح پر حسن شوقی نے مرتب کیا جس میں اپنے مُربی حسین نظام شاہ کو فاتحِ تالیکوٹ قرار دیا۔ یہ جنگ وجیانگر کے راجہ رام راج اور ابراہیم قطب شاہ، علی عادل شاہ اول، حسین نظام شاہ اور برید شاہ کی متحدہ افواج کے درمیان ہوئی جس میں رام راج کو شکستِ فاش ہوئی اور وجیانگر کی سلطنت ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ختم ہو گئی۔ رام راج کو حسین نظام شاہ سے سخت دشمنی اور نفرت تھی۔ وہ کسی نہ کسی بہانے نظام شاہی پر حملہ کرتا رہتا تھا۔ مسلمان سلطنتوں میں آپس میں نفاق تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ ملک دکن کے بڑے حصے پر قابض ہو گیا۔ طاقت، دولت اور ثروت کے نشے میں ایسے چُور ہوا کہ مسلمانوں کی بے عزتی کرنا وہ ضروری سمجھتا تھا۔ "تاریخ فرشتہ" میں لکھا ہے کہ "ہندو مسجدوں میں گھس آتے اور خدا کے گھر میں باجے بجاتے اور بتوں کی

---

* یہ مقالہ ۷۰-۱۹۶۹ء میں لکھا گیا تھا۔

پرستش کرتے۔ رام راج مذہب اسلام کو اس قدر حقیر سمجھنے لگا تھا کہ مسلمان ایلچیوں کو دربار میں آنے نہیں دیتا تھا اور اگر کبھی عنایت کر کے ان سے ملاقات کرتا تو ان کو بیٹھنے کی اجازت نہیں دیتا تھا اور جب کبھی سوار ہوتا تو بڑے تکبر و غرور کے ساتھ مسلمان ایلچیوں کو بہت دور تک پیادہ یا اپنی سواری کے ساتھ دوڑاتا۔ (۱۷) ان دونوں کی نفرت ایک اور واقعے سے بھی سامنے آتی ہے۔ رام راج اور علی عادل شاہ اوّل نے مل کر نظام شاہی کے احمد نگر پر حملہ کیا اور فتح کے بعد رام راج نے یہ شرط لگائی کہ حسین قلعہ کلیانی عادل شاہ کو دے دے اور خود حسین نظام شاہ رام راج سے آ کر ملاقات کرے اور اس سے پان کا بیڑا لے۔ حسین نظام شاہ مجبور تھا۔ گیا تو رام راج پیشوائی کے لیے بھی نہیں آیا لیکن جب حسین نظام شاہ ڈیرے میں داخل ہوا تو رام راج کھڑا ہو گیا اور ہاتھ کو بوسہ دیا۔ حسین دل میں جلا ہوا تھا وہیں سلپچی منگائی اور ہاتھ دھو ڈالے۔ (۱۸) رام راج کی سیاست کا سارا زور اس بات پر تھا کہ وہ ایک سلطنت کو دوسری سلطنت سے لڑاتا رہتا تھا۔ کبھی رام راج ایک بادشاہ سے مل جاتا اور کبھی دوسرے سے اور صورتِ حال یہ ہو گئی تھی کہ دکن کی مسلمان سلطنتوں کے لیے رام راج ایک مستقل خطرہ بن گیا تھا۔ کبھی ایک کا ملک دبا لیتا اور کبھی دوسرے کا۔ اس مسلسل ذلت و خطرہ نے ان چاروں بادشاہوں کو مجبور کیا کہ وہ آپس میں متحد ہو کر رام راج کا زور توڑ دیں۔ مصطفےٰ خان اردستانی کی کوششوں سے چاروں بادشاہوں کے درمیان عہد و پیمان قائم ہوئے اور آپس میں شادی بیاہ کے رشتے استوار ہوئے۔ جنگ کی زبردست تیاریاں شروع ہوئیں۔ جنگ میں حسین نظام قلب میں تھا۔ میمنہ پر علی عادل شاہ اور میسرہ پر ابراہیم قطب شاہ و علی برید شاہ تھے۔ رام راج نے اپنے آدمیوں کو حکم دیا کہ حسین نظام شاہ کا سر کاٹ کر لائیں اور علی عادل شاہ، ابراہیم قطب شاہ بادشاہانِ بیجاپور و گولکنڈہ کو زندہ پکڑ کر لائیں تاکہ وہ ان کو ان کی بقیہ عمر تک لوہے کے پنجروں میں قید رکھے۔ (۱۹) گھمسان کی لڑائی ہوئی۔ متحدہ افواج کے پیر اکھڑنے لگے لیکن حسین نظام شاہ کی بہادری و جرأت نے رن کھم گاڑ دیے۔ رام راج قتل ہوا اور متحدہ افواج نے وجیانگر کی اینٹ سے اینٹ بجا دی۔ فتح کے جشن منائے گئے۔ مورخ قاسم فرشتہ کے والد مولانا غلام علی استر آبادی نے بطریقِ تعمیہ رام راج کے قتل کا مصرع تاریخ موزوں کیا:

ع　　نہایت خوب واقع گفت قتل رام راج

حسن شوقی نے بھی منظوم "فتح نامہ" حسین نظام شاہ کے حضور میں پیش کیا اور یہی وہ تصنیف ہے جو دستِ بُردِ زمانہ سے محفوظ رہ کر ہم تک پہنچی ہے۔ "فتح نامہ نظام شاہ" میں حسن شوقی نے حسین نظام شاہ کو اصل فاتح دکھایا ہے۔ اس اعتبار سے احمد نگر کا نقطۂ نظر، اندازِ فکر، جنگی تیاریاں، رام راج سے دشمنی اور دوسرے حالات و کوائف کی پوری تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ ابتدائی حصے میں اس اتحاد کی طرف اشارہ کیا ہے، جو چار سلطنتوں کے درمیان ہوا تھا اور اس کے بعد نظم کے تیور، بیان اور تفصیل اس طور پر سامنے آتے ہیں کہ سارے بادشاہ غائب ہو جاتے ہیں اور مثنوی پڑھ کر یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ جنگ حسین نظام شاہ بحری اور رام راج کے درمیان ہی لڑی گئی تھی۔

"فتح نامہ نظام شاہ" کی ہیئت وہی ہے جو عام طور پر مثنویوں میں ملتی ہے۔ حمد اور نعت کے بعد مختلف عنوانات قائم کیے گئے ہیں جو سب کے سب، جیسا کہ اس زمانے میں اور بعد تک دستور رہا، فارسی میں ہیں۔ دکن کے سیاسی حالات کا پس منظر بیان نہیں کیا گیا۔ صرف مثنوی کے سات اشعار میں اس اتحاد کا ذکر کیا ہے، جو سلاطینِ دکن کے درمیان ہوا تھا اور اس کے بعد جنگ کے اسباب کا بیان شروع ہو جاتا ہے۔ مثنوی پڑھ کر بار بار محسوس ہوتا ہے کہ اصل دشمنی رام راج کو حسین نظام شاہ بحری سے تھی اور اسی وجہ سے یہ جنگ ہوئی۔ رام راج کا قاصد بھی پیام لے کر حسین نظام شاہ کے دربار میں آتا ہے۔ اس حصے میں تمام قدیم نامور بادشاہوں کے حوالے سے دکن کے بادشاہوں کی بہادری، جود و سخاوت اور عدل و انصاف کا ذکر کیا گیا ہے۔ یہاں کیومرس، جمشید، دارا، ذوالقرنین، محمود غزنوی حتیٰ کہ رام، ارجن اور کرشن کا ذکر بھی آتا ہے اور ان کی عنایات بیان کی جاتی ہیں۔ شوقی نے لفظوں سے ایسا نقشہ جمایا ہے کہ تصویر آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔ اس کے بعد رام راج کو فرعون، شدّاد اور راون سے تشبیہہ دے کر بتایا ہے کہ:

شرف مرد کا ہے چلنت خوب خاص
جو پھولوں کی خوبی سوں پھولوں کی باس

ہر یک ملک میں نیک رفتار ہے
ہر یک قوم میں نیک گفتار ہے

پھر رام راج کا دربار دکھایا گیا ہے۔ وہ اپنے وزیروں کو نظام شاہ سے جنگ کے لیے طلب کرتا ہے۔ پہلے ان کی جرأت، ہمت اور عقل کی تعریف کرتا ہے اور پھر اپنا مدعا یوں بیان کرتا ہے:

بہوت دن تے چھاتی منے سل اہے
نظامیاں سو مجہ آج سوندل اہے
مجے راج جگ کے کہیں راج راج
دیویں باج سارے مگر ترک باج
بیٹھاویں مجے باج حاجب سنگات
نظامیاں تفابن سوں کرتا کنفات

اور ان کے مذہبی جذبات کو ابھارتا ہے:

ندرتا سنیاسی و تپسی کے تیں
نہ بید مال باپے بجیسی کے تیں
جو باپے جیکوئی کرّ بھوگم پُران
کہے کچھ نہیں سب جو ہے سو قران
نہ بکشن کو مانے نہ راون کے تیں
سراوے کدھیں تک سراون کے تیں

یہ سن کر وزیروں پر اثر ہوا اور انھوں نے رام راج کو نظام شاہ سے جنگ کرنے کا مشورہ دیا اور کہا:

کہاں رام راجا کہاں شہ حسین
کہاں بحر قلزم کہاں قنتیں

اور یہ بھی مشورہ دیا کہ وہ نظام شاہ سے اشتران کابلی، عودو عنبر، مشک وازفر، کوس سیمیں، نائے زریں، نقد و رخت، گرز روئیں تنی، خنجر بہمنی، افسر سنہری وغیرہ بطور خراج طلب کرے۔ یہ سن کر رام راج نظام شاہ کو خط لکھواتا ہے اور بے عزتی کے طور پر یہ بھی لکھواتا ہے کہ زبرجد کی صراحی، یاقوت کا پیالہ، الماس کے کھبتین، نظام شاہ کی ملکہ خونزا ہمایوں کے پاؤں کی پائل، رومی خان، مخدوم خواجہ جہاں اور اسد خان وغیرہ کو بھی بھیج دے۔ گائے کا گوشت کھانا چھوڑ دے۔ مکہ کی بجائے جنگماں کی پوجا کرے۔ جتنا کچھ لکھا ہے وہ سب بھیج دے ورنہ:

نہ تُرکاں کو چھوڑوں نہ تُرکی کماں
اگر کیو رستم ہو حاضر ضماں
نہ آب بھنور تالبِ زبدا
نہ چھوڑوں تونگر نہ چھوڑوں گدا
نہ چھوڑوں کدھیں کد خدایانِ ہند
نہ چھوڑوں کدھیں کد خدایانِ سند
نہ چھوڑوں ملا نہ چھوڑوں فقیر
نہ بڈھا نہ لڑکا نہ برنا نہ پیر
کروں دور بنیاد اسلام کی
جو مانے ڈرا ہے جگت رام کی

ہری داس قاصد یہ پیغام لے کر نظام شاہ کے پاس گیا تو یہاں حسن شوقی نے حسین نظام شاہ کی بردباری، بہادری اور بلند کردار کو صرف ایک شعر سے بہت خوبصورتی سے ابھارا

ہے:

سو فرمان جب آن حاجب دیا
گسے شاہ سُن تب تبسم کیا

اس کے بعد نظام شاہ اپنے وزیروں کو مشورہ کے لیے طلب کرتا ہے:

دیا شاہ دُشنام ناپاک تے
تنگ آیا ہوں، اس خرس ناپاک تے
نہ پیراں کوں مانے نہ میراں کے تیں
مدبّر کو جانے دبیراں کے تیں
سو مسجد کے تیں پاڑ ویراں کرے
موذن کے تیں مار حیراں کرے
نہ مانے کدھیں کس نمازی کے تیں
دیوانہ کہے فخ رازی کے تیں

رام راج کے اس طرزِ عمل کی تصدیق "تاریخ فرشتہ" سے بھی ہوتی ہے۔ یہ سن کر سارے پہلوان، جرّی سُورما جوش میں آ گئے اور کہا کہ جو کچھ کل کرنا ہے آج ہی کر لیا جائے۔ تیرے لشکر پہاڑوں کے سینے چیر سکتے ہیں۔ تو ماوراالنہر کو مسخر کر سکتا ہے۔ چالیس ابدال تیرے دوست ہیں۔ ہندوستان کے پیر و بزرگ تیرے یار ہیں اور جل کر کہا:

سو توں پیر ہور رام سو ور ہے
سو توں شیر ہور رام خنزیر ہے
تو الماس ہور رام پاکھان ہے
تو انسان ہور رام حیوان ہے

اپنے لشکریوں کا یہ جوش و حوصلہ دیکھ کر میر منشی سے رام راج کے نام جوابی خط لکھوایا۔ حسن شوقی نے اس حصے میں جوش و جذبہ کا اظہار ان قسموں کی تفصیل سے کیا ہے جو بادشاہ نے سب کے سامنے کھائیں۔ نظام شاہ نے خدا کی، عرش و کرسی و رف رف، روزِ محشر، حوضِ کوثر و زمزم، غوثِ اعظم، قطبِ عالم زورِ بازوئے بہمن، حنان و منان، توریت و انجیل، زبور و قرآن کی قسمیں کھائیں اور کہا تو کس خیال میں ہے۔ میں اتنا حقیقت پرست ہوں کہ مجھے اسمِ اعظم عطا ہوا ہے:

تجے کبر ہور کبریائی مجے
تجے دود ہور روشنائی مجے
نہ پتیاؤ کچھ زور بازو کے تیں
نگہ را کہ وزنِ ترازو کے تیں
سو مشعل جلاؤں سراندیپ پر
اُجالا کروں سب سنگل دیپ پر

رام راج نے جو خط پڑھا تو آگ بگولا ہو گیا۔ دوبارہ قاصد بھیجا۔ نظام شاہ کو کم اصل قرار دیا اور کہا:

سو میں رام دجال کوں اصل ہوں
سو شداد بن عاد کی نسل ہوں
نہ میں رام بل رام لکھمن ہوں میں
جو یک من ہے بھری تو لکہ من ہوں میں

قاصد کا یہ پیغام سن کر نظام شاہ شیر کی طرح غصے میں آ گیا اور تیاریوں کے بعد لشکر جرار کے ساتھ جنگ کے لیے روانہ ہو گیا۔ گھمسان کا رن پڑا۔ نظام شاہ نے ایسی شجاعت دکھائی کہ کشتوں کے پشتے لگا دیے۔ رام راج زندہ پکڑ کر نظام شاہ کے سامنے لایا جاتا ہے اور

اس کے حکم سے سر تن سے جدا کیا جاتا ہے۔ پھر فوجیں شہر وجیانگر میں داخل ہوتی ہیں اور شہر کی اینٹ سے اینٹ بجادیتی ہیں:

دیا شاہ فرمان لوٹنے دام کوں
کیا حکم سب خاص ہور عام کوں!
سو غارت ۔ تلف شہر ویراں کیا
کہ جنگماں کو سب مار حیراں کیا
خزینا دفینا اُبلنے لگیا
زمیں تھیں نکل گنج آنے لگیا
ہوئی مال دھن سوں خلق بھرونند
خوشی خرمی ذوق کرتی انند
جواہر صندوقاں ہزارا ہزار
سونے ہور روپے کا نہ تھا کچھ شمار

اس کے بعد دعائیہ اشعار کے ساتھ مثنوی ختم ہوجاتی ہے۔

یہ مثنوی آج سے تقریباً ۴۱۵ سال پرانی اردو کا نمونہ پیش کرتی ہے۔ اس مثنوی کے مزاج اور اسلوب پر فارسی اثر نمایاں ہے، جس کے معنی یہ ہیں کہ قطب شاہی کی طرح نظام شاہی علاقے کی زبان پر بھی فارسی اثرات گہرے تھے، صرف بیجاپور کی زبان و اسلوب پر سنسکرت اور مقامی زبانوں کا اثر گہرا تھا جو بیجاپوری اسلوب کو سارے دکن کے ادبی اسلوب سے الگ کر دیتا ہے۔ حسن شوقی کے "فتح نامہ" میں شاعرانہ اظہار بیان بھی ہے اور موقع و محل کے مطابق تشبیہات بھی استعمال کی گئی ہیں۔ زور بیان بھی ہے اور گرم و نرم لہجہ بھی۔ اس قدرت بیان نے شوقی کے اسلوب میں ایک ایسی روانی پیدا کر دی ہے کہ آج اتنا زمانہ گزر جانے اور بے حساب الفاظ کے متروک ہوجانے کے باوجود شاعرانہ اثر انگیزی اور جذبات کا اتار چڑھاؤ محسوس ہوتا ہے۔ مثنوی میں دو کردار خصوصیت کے ساتھ ابھرے ہیں۔ ایک

حسین نظام شاہ کا اور دوسرا راج رام کا۔ حسین نظام شاہ ایک بہادر، جری سورما، اعلیٰ منتظم اور عادل و عاقل بادشاہ کے روپ میں سامنے آتا ہے جس میں رواداری بھی ہے اور شرافت بھی۔ رام راج ایک ایسے شخص کے روپ میں سامنے آتا ہے جس میں نودولتیاپن"، چھچھورپن اور گھمنڈ ہے، جس میں دولت و طاقت کا ایسا نشہ ہے کہ وہ کسی کو خاطر میں نہیں لاتا، جو انتہائی ظالم، سفاک، متکبر، سخت متعصب، تنگ نظر، بدتہذیب اور غصیل ہے، جس کے ہاں عدل و انصاف بے معنی ہیں:

ع ستم فربہ و عدل لاغر کیا

پڑھنے والے کو حسین نظام شاہ سے محبت اور رام راج سے نفرت کا شدید احساس ہوتا ہے اور جب رام راج قتل کیا جاتا ہے اور اس کا سر نیزے پر چڑھایا جاتا ہے تو پڑھنے والے کو ایک ایسا سکون محسوس ہوتا ہے جیسے اس کے مرنے سے جہاں پاک ہو گیا ہے۔ اس کی موت کا نقشہ مثنوی کے ایک ایسے مقام پر جمایا جاتا ہے جب پڑھنے والے کے دل میں رام راج کے خلاف نفرت کی آگ بُری طرح بھڑک رہی ہے۔ جب رام راج سنگھاسن پر بیٹھا، اشرفیوں اور سونے کے ڈھیر رکھے نظر آتا ہے تو مثنوی نگار کے بیان سے پڑھنے والے کے اندر یہ جذبہ ابھر چکا ہوتا ہے کہ وہ اس سے سخت نفرت کا اظہار کرے اور جب جنگی ہاتھی اسے اپنی سُونڈ میں لپیٹ کر سوار کے پاس پہنچا دیتا ہے تو اس کے دل کی کلی کھل جاتی ہے۔ موقع و محل کے مطابق حسن شوقی شعوری طور پر ایسے اشعار لکھتا ہے کہ وہ اثر پیدا ہو جو وہ پیدا کرنا چاہتا ہے۔ یہ عمل وہ پوری مثنوی میں کرتا نظر آتا ہے۔ مثلاً جب رام راج دوبارہ اپنے قاصد کو حسین نظام شاہ کے پاس روانہ کرتا ہے تو اس خط میں وہ خود اس کے منہ سے ایسے شعر کہلواتا ہے:

سو میں رام دجّال کوں اصل ہوں
سو شدّاد بن عاد کی نسل ہوں

اس طرح حسین نظام شاہ کے دربار کا نقشہ، جب وہ رام راج کا پہلا خط پڑھ کر اپنے

وزیروں کو مشورہ کے لیے طلب کرتا ہے، جس طور پر جمایا گیا ہے اور جس انداز سے وہ قسمیں کھاتا دکھایا گیا ہے عرش و فرش ہلتے محسوس ہوتے ہیں اور پڑھنے والے میں جوش و جذبہ ابھرتا ہے۔ یہ جوش بیان ساری مثنوی میں ملتا ہے۔ فوجیں میدانِ جنگ کے لیے کوچ کرتی ہیں۔ دیکھیے حسن شوقی کتنی چابک دستی سے اس منظر کو پیش کرتا ہے:

بہر شہر و کشور تے غازی چلے
چغتے مغل ترک و تازی چلے
پس و پیش سیدے چلے تاولے
چپ و راست افغان رن باولے
طبل ٹھوک کرنائے زریں دہاں
چلیا تند جیوں اژدھائے دہاں
کمر بند ترکش منڈاسا سو خول
نہ دکنی نہ رومی نہ بجے مغول
چلیا کوچ پر کوچ شاہِ دکن
قبا چار آہن زرہ پیرہن

پوری مثنوی میں ایک روانی، ایک تیز بہاؤ کا احساس ہوتا ہے اور یہ اسی وقت محسوس کیا جا سکتا ہے جب پڑھتے وقت جدید تلفظ اور ساکن و متحرک کا خیال نہ رکھا جائے۔ اس روانی میں ایک ایسے آہنگ کا احساس ہوتا ہے جیسے تاشے بجانے سے پیدا ہوتا ہے۔ حسن شوقی لفظوں کے استعمال پر پوری قدرت رکھتا ہے اور آہنگ کا احساس اس کی شاعری کا بنیادی وصف ہے۔ مثلاً اس فنی عمل کے لیے وہ ایسے الفاظ ایک ایسی ترتیب سے استعمال کرتا ہے جس میں ایک ہی حرف کا بار بار استعمال ہو تا کہ ان حروف کی آوازوں کے ٹکراؤ سے ایک ایسا آہنگ و لحجہ پیدا ہو جو شاعرانہ فضا کو اثر انگیز بنا دے۔ یہ آوازیں شاعرانہ فضا میں ایک خاص

حسن، روانی اور آہنگ پیدا کر دیتی ہیں، مثلاً۔

نظامیان کوں فرماں یو لیکھ توں
جیتے قاعدے ہندوی سیکھ توں
سو گوبند جگ دیو گوپال ہے
سو رکھ پال کرپال دہپال ہے

ایک اور جگہ۔

ملے دہرت گرور چلے پایدل
گرج گھن گھٹا میک ماتے جنگل
کرڑ ایک پایک ملیا کامگار
چنور ڈھال ڈھولے ڈھلے نامدار

اسی طرح یہ چند مصرعے دیکھئے:

ع جگا جوت جگ جھانپ چگ پاوڑا
ع سو منگل منگل سو جنگل کے جو
ع سو نادنگ بیدنگ بردنگ مین

اس مثنوی کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ حسن شوقی ایک قادرالکلام شاعر ہے جسے رزم و بزم دونوں پر عبور حاصل ہے۔ وہ موقع و محل کے مطابق اسلوب و لہجہ اختیار کرتا ہے۔ پھر جیسا کردار ہے زبان و بیان بھی اسی کی مناسبت سے استعمال کئے گئے ہیں۔ رام راج کی زبان و بیان حسین نظام شاہ کی زبان سے مختلف ہے۔ ایک کی زبان سنسکرت آمیز ہے اور دوسرے کی زبان فارسی آمیز ہے۔ مثنوی سے دونوں کے طرز معاشرت کا فرق بھی واضح طور پر محسوس ہوتا ہے۔ رام راج مسلمانوں سے نفرت دلا کر اسلام کے خلاف جذبات ابھار کر اپنے وزیروں اور لشکریوں میں جوش پیدا کرتا ہے۔ نظام شاہ اسلام کا نام لے کر اپنی فوج میں روح

پھونکتا ہے۔ اس مثنوی کے مطالعے سے ہندو اور مسلم تہذیب کے مزاج کا فرق بھی سامنے آتا ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ان دونوں کا طرزِ فکر کیا تھا۔ ان کی طرزِ معاشرت کی بنیادیں کیا تھیں اور ان دونوں کے درمیان تہذیب و طرزِ احساس کو کون سی دیوار حائل تھی۔

تاریخی حیثیت سے بھی اس مثنوی کے واقعات کم و بیش وہی ہیں جو ہمیں اس دور کی مستند تاریخوں میں ملتے ہیں لیکن نظام شاہ کی جنگی تیاریوں اور حالات و عوامل کی وہ تفصیلات جو تاریخوں میں نہیں ملتیں، اس مثنوی سے سامنے آ جاتی ہیں۔ آج جب ہم اس مثنوی کو پڑھتے ہیں تو بحیثیت مجموعی ایسا نقش، اسلوب و طرز کا ایسا رنگ روپ نہیں ابھرتا جو زبان کے پختہ ہونے کے بعد ممکن ہوتا ہے لیکن یہ مثنوی زبان کا جنگل کاٹنے کی، بیان کے پُرخار راستوں کو صاف کرنے کی، صحراؤں اور دلدلوں میں راستہ بنانے کی ایک کامیاب کوشش ہے۔ ایک ایسے دور میں جب بیجاپور میں، گجری کے زیر اثر برہان الدین جانم، جگت گرو اور عبدل کا ادبی اسلوب رائج ہے، دسویں صدی ہجری کی نظام شاہی سلطنت کے حسن شوقی کا اسلوب قدیم دور میں ایک "جدید اسلوب" کا نمائندہ ہے جس میں فارسی رنگ و آہنگ ایک نیا پن پیدا کر رہا ہے۔

(۴)

قدیم دور کا یہی "جدید اسلوب" حسن شوقی کی دوسری مثنوی "میزبانی نامہ"[۲۰] میں اور زیادہ نکھر کر ابھرا ہے۔ اس مثنوی میں سلطان محمد عادل شاہ (۱۰۳۷ھ-۱۰۶۸ھ) کی اس شادی کو موضوعِ سخن بنایا گیا ہے جو نواب مظفر خان کی لڑکی سے ہوئی تھی۔ مولوی عبدالحق نے[۲۱] نہ معلوم کس بنا پر اس شادی کا رشتہ مصطفےٰ خان وزیرِ اعظم کی بیٹی سے ملا دیا ہے۔ چونکہ اس مثنوی کا ایک ہی معلوم نسخہ دنیا میں موجود ہے اس لیے مولوی عبدالحق کے حوالے سے یہ غلطی اتنی عام ہوئی کہ پروفیسر محی الدین زور[۲۲]، نصیر الدین ہاشمی[۲۳] اور دوسرے[۲۴] ماہران ادبیات دکن نے بھی مولوی صاحب کے بیان کے بنیاد پر اس "میزبانی نامہ" کو مصطفےٰ خان کی لڑکی کی شادی سے منسوب کر دیا۔ "میزبانی نامہ" کی سرخی کے پیش نظر کہ

"در بیان مہمانی کردن سلطان محمد عادل شاہ را و دادن جہیز دختر نواب مظفر خان" کسی شک و شبہ کی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ یہ نواب مظفر خان کون تھے اس کا پتا پورے طور پر نہیں چلتا لیکن ایک مظفر خان (۵۰) کا ذکر تاریخوں میں آتا ہے، جو بد نور کی مہم سے مظفر و منصور آیا تو علی عادل شاہ خدیجہ پور تک اس کے استقبال کو گیا۔ راستہ میں ہوا لگی اور واپس آکر بیہوش ہو گیا۔ یہی مظفر خان علی عادل شاہ کی خلوت سرا کے ملازم خاص بھی تھے اور علی کے بہت معتمد بھی۔ جب بستر مرگ پر بیہنتیس سالہ علی عادل شاہ نے پانچ سالہ شہزادہ سکندر کو تخت پر بٹھانے کے لیے عبد المحمد کو حکم دیا تو مظفر خان پیش پیش تھا۔ عبد المحمد نے بادشاہ کے حکم سے عبد الکریم خان کو مرج میں اور بہلول خان کو پنالہ میں متعین کیا اور مظفر خان کو بد نور کا حاکم بنا دیا۔ قیاس غالب ہے کہ اسی مظفر خان کی بیٹی سے سلطان محمد عادل شاہ کی شادی ہوئی تھی جو رفتہ رفتہ ترقی کر کے بادشاہ کا معتمد اور اس کے بیٹے علی عادل شاہ کے زمانۂ حکومت میں مقرب خاص اور پھر قلعۂ بد نور کا حاکم بن گیا۔ بہر حال یہ شادی جس کا "میزبانی نامہ" حسن شوقی نے مرتب کیا ہے مصطفےٰ خان کی بیٹی سے نہیں بلکہ نواب مظفر خان کی بیٹی سے شادی کا "میزبانی نامہ" ہے۔

میزبانی نامہ ۲۱۴ اشعار پر مشتمل ہے اور اسے چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ شروع میں حمد و مدح سلطان محمد ملتی ہے اور باقی تین حصوں کے عنوانات یہ ہیں:۔

(۱) مجلس آراستن و بخشش کردن سلطان محمد مردمان را و در میزبانی خود۔

(۲) در بیان شہر گشت سوار شدن سلطان محمد عادل شاہ۔

(۳) در بیان مہمانی کردن سلطان محمد عادل شاہ را و دادن جہیز دختر نواب مظفر خان۔

"میزبانی نامہ" میں حمد صرف پہلے شعر کے پہلے مصرع میں لکھی گئی ہے اور دوسرے مصرع سے سلطان محمد کی مدح شروع کر دی گئی ہے۔

اوّل یاد کر پاک پروردگار
پچھیں شاد کر شاہِ عالی تبار

اس کے بعد سلطان محمد عادل شاہ کی شجاعت، سرفرازی، گردن فرازی، جوانوں کے

ساتھ عیش و عشرت میں مشغول ہونا اور ساتھ ساتھ پیر و دانا سے مشورہ کرنے کا بیان ہے۔ بادشاہ کو گیان و نت لور رتن پارکھی کہا گیا ہے اور بتایا ہے کہ ایسے بادشاہ نے میزبانی کے فرائض انجام دیے۔ اس کے بعد آرائش و سازوسامان کا شاعرانہ انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ صوفے، منڈوے، رنگ برنگی پردے، باغ باڑھی، زیب و زینت کی چیزیں، حوض خانے، فوارے، آب یخ، موم بتیاں، موتیوں کی لڑیاں لور اسی طرح کی سجاوٹوں کا ذکر کیا گیا ہے۔ مشک اتنی کثرت سے استعمال ہوا کہ ہندو چین و ماچین میں اس کا کال پڑ گیا۔ ان سب چیزوں کو ایسی ترتیب اور سلیقے سے بیان کیا گیا ہے کہ جگہ، سجاوٹ اور سامان کی تصویر آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔ جب حسن شوقی آرائش کی اس تصویر کو لفظوں سے بنا چکتا ہے تو پھر بادشاہ کی آمد کا بیان کرتا ہے۔ بادشاہ آیا۔ مجلس آراستہ ہوئی اور وہ جمشید سار تخت پر بیٹھا۔ جتنے وزیر برناو پیر تھے، جتنے درگاہ کے مُہمانِ خاص تھے سب نے بادشاہ کو سجدہ کیا۔ بادشاہ نے بخششیں کیں، خلعت دیے، انعام و اکرام سے نوازا، کسی کو دیبائے رومی و چینی دیے۔ کسی کو زنگی، کردی، الماتی و مغربی لعل و نیلم و جواہر عطا کیے۔ کسی کو عربی، عراقی و ترکی گھوڑے دیے اور کسی کو بلخی، بخاری و ختلی گھوڑے دیے۔ پھر چاندی اور سونے کے ورق لگے ہوئے پان کھلائے گئے۔ سُپاری بھی چاندی سونے کے ورق میں لپٹی ہوئی تھی۔ سپاریوں کو چباتے وقت یہ معلوم ہوتا تھا کہ سونا اور چاندی چاب رہے ہیں۔ ہر چیز کی افراط کا یہ عالم کہ:

کیتا کوئی کھاوے کیتا کوئی لے جائے
پھر کوں ہتی ہور کھی کوں شائے

جب میزبانی کی یہ رسمیں ادا ہو جاتی ہیں تو حسن شوقی یہ شعر لکھ کر سننے والے کی توجہ کو یہاں سے ہٹاتا ہے اور اپنے ساتھ لے کر آگے چلتا ہے:

بھوت دیس تے شہ کے گھر کاج ہے
شہر گشت کی رات سو آج ہے

سدلوار پر بیٹھ کر اب بادشاہ کی سواری نکلتی ہے۔ ہر طرف ازدحام ہے۔ مست ہاتھی

جھوم رہے ہیں۔ فضا طرح طرح کی خوشبوؤں سے بسی ہوئی ہے۔ نفیریوں، ڈھول، دماموں، قرنا، شہنائی کی نغمگی سے سارا ماحول پُررونق ہے۔ پیادوں کی دھوم، سواروں کے ٹھٹ، وزیروں کے دبدبے اور سپاہیوں کی شان سے جلوس کی رونق دوبالا ہو گئی ہے۔ سب کے سب جلوس کے ساتھ چل رہے ہیں۔ بادشاہ کے لباس کے بیان سے خود بادشاہ کے حسن و جمال میں نکھار پیدا ہو جاتا ہے۔ برات کے جلوس میں گانے والیاں گا رہی ہیں، رقاصائیں رقص کر رہی ہیں اور "خوشی و حرمی" سے "اوبلتی"، "اکڑتی"، "اچھلتی پھر رہی ہیں۔ پھر آتش بازی ہے کہ اس نے ایک عالم برپا کر رکھا ہے۔ اب یہ جلوس نواب مظفر خان کے گھر پہنچتا ہے اور اس کے بعد وہاں کی میزبانی اور نواب مظفر خان نے اپنی لڑکی کی جو جہیز دیا اس کا بیان کیا گیا ہے۔ اس بیان میں بھی ایک ترتیب، ایک اہتمام رکھا گیا ہے۔ پہلے تو بیان کیا ہے کہ چاند (بیٹی) کو سورج (بادشاہ) کو دیا اور اس کے ساتھ عقیقِ یمانی کے مرتبان، لعل بدخشاں کے کیف دان، نباتات و جمادات میں سب کچھ۔ خطائی غلام، چینی کنیزیں، انگوری، تمری، ہوزی شراب، زبرجد کے شیشے اور زمرد کے جام ساتھ دیے۔ کھانے، پینے، پہننے، اوڑھنے کی سب چیزیں بھی دیں۔ زر و سیم کے لیے بے حساب ظروف جن کا شمار نہیں اور دنیا بھر کی چیزیں۔ دعائیہ اشعار پر مثنوی ختم ہوتی ہے۔

تو بہتر کہ شوقی ز راہ صواب
دعا دو کرے جو اچھے مستجاب
سدا جیو راجے جنم راج کر
جو دشمن مونڈھی تل کرے لاج کر
کرے راج جو گگ گگن دھر تری
کرے راج جو گگ پُرب استری
شہریار خاطر کے تیں یاد کر
قیامت لگوں یوں رہیے یاد گار

اس مثنوی کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس سے نہ صرف اس زمانے کے رسم و رواج، عادات و اطوار، طور طریقے، ادب آداب، کھانے پینے اور اوڑھنے کے ڈھنگ، اشیائے استعمال، ظروف و آرائش کی چیزیں، شراب و کباب، ناچ رنگ، رقص و سرود، شادی کی دھوم دھام، رنگ رلیاں، شوخی و شرارت، برات اور اس کا اہتمام اور جہیز کی تصویر ابھرتی ہے بلکہ آج سے کئی صدی پہلے کی معاشرت و تہذیب بھی نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ اس تصویر میں "ہند مسلم ثقافت" کے وہ نقوش نظر آتے ہیں جو مغلیہ دور میں ملک گیر سطح پر اپنے عروج کو پہنچے۔ بہمنی سلطنت اور اس کے بعد ان ساری سلطنتوں میں "ہند مسلم ثقافت" کے یہ عناصر بڑھتے پھیلتے نظر آتے ہیں۔ یہ وہ عناصر ہیں جن میں ہندوستانی مزاج و تہذیب مسلمانوں کے رنگ میں رنگ کر ایک نئے نقش و نگار اور تہذیبی قوت کے ساتھ ابھرے تھے جن میں ہندوستان کی مثبت قدریں بھی تھیں اور مسلمانوں کی ترقی پذیر تہذیبی قوت بھی۔

دوسری خصوصیت اس مثنوی کی یہ ہے کہ یہاں شوقی کا قلم زیادہ جماؤ اور روانی کے ساتھ چلتا نظر آتا ہے۔ اس میں شاعری بھی زیادہ ہے اور تخیل کی پرواز بھی۔ پوری مثنوی میں ایک چلت پھرت، ایک ہنگامے، ایک دھوم دھام کا احساس ہوتا ہے، اور پڑھنے والے کو محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود بھی اسی شادی میں شریک ہے۔ مثنوی کے لہجہ و آہنگ میں شادمانی، سرمستی اور خوشی کا احساس ہوتا ہے۔ ساری فضا رنگین اور بھیگی ہوئی ہے اور چاروں طرف رنگ ہی رنگ بکھرے ہوئے ہیں۔

قدیم زبان کا مزاج اور روایت یہاں بھی موجود ہے لیکن فارسی اسلوب کا مزاج و آہنگ "فتح نامہ نظام شاہ" کے مقابلے میں زیادہ گہرا ہو گیا ہے۔ فارسی عربی الفاظ کی تعداد بھی بڑھ گئی ہے، مثلاً شنگرف، لاجورد، ارژنگ، مشک، مینائے مینو، بیت ربی، سر سرفرازاں، عیسیٰ، مریم، زنیخ زرد، جدول، گلِ ارغوانی ولالا نفیس، مشکِ اذفر، فلک کارگاہ، میخ سیمیں و زریں طناب، بارگاہ رنگ آمیز، ماہ عالم، مشجر مطبق، غلمانِ حلقہ بگوش، کنیزانِ زربفت پوش، ملائک فریب، ملائک شکار اور اسی قسم کے الفاظ و تراکیب عام طور پر استعمال میں آئی ہیں۔ جب ہم "میزبانی نامہ" کا مقابلہ "فتح نامہ" سے کرتے ہیں تو "فتح نامہ" پر

ہندوی اسلوب کا اثر نمایاں طور پر محسوس ہوتا ہے اور "میزبانی نامہ" میں فارسی اسلوب و آہنگ کا۔ دونوں مثنویوں میں پہلے شعر ہی سے زبان و مزاج کا یہ فرق سامنے آجاتا ہے۔ "فتح نامہ" کا پہلا شعر ہے۔

الہی کرم کر کرن ہار توں
ہے اوّل و آخر رہن ہار توں

اور "میزبانی نامہ" کا پہلا شعر

اوّل یاد کر پاک پروردگار
پچھیں شاد کر شاہ عالی تبار

"میزبانی نامہ" میں قافیے بھی زیادہ صحت کے ساتھ باندھے گئے ہیں۔ تلفظ و املا بھی "فتح نامہ" کے مقابلے میں نکھر سنور گیا ہے۔ "میزبانی نامہ" میں شاعری اور تخیل نے مل کر بزم کے حسن میں اضافہ کیا ہے۔ ایک جگہ حسن شوقی یہ دکھاتا ہے کہ قیمتی پتھر سے بنی ہوئی حوضیں ہیں اور ان میں فوارے چھوٹ رہے ہیں۔ اس بات کو شاعرانہ انداز میں یوں بیان کرتا ہے:

جیتے حوض خانے وتے یشم کے
پُھہارے سو عشاق کی چشم کے

آتش بازی چھوٹ رہی ہے "ہوائی" سے چنگاریاں ساری فضا میں بکھر رہی ہیں۔ اسے یوں ادا کرتا ہے:

ہوایاں نتھیاں وو اتھیاں ناگنیاں
ہوا کے اوپر جا سنپولے جنیاں

(وہ ہوائیاں نہیں تھیں بلکہ ناگنیاں تھیں جنھوں نے ہوا میں اوپر جا کر سنپولے جنے۔)

ایک اور جگہ دھواں کہکشاں بن جاتا ہے:

نلا کھینچ کر تیز آتش فشاں
دھنواں جا گگن میں ہوا کہکشاں

جب برات نواب مظفر خان کے ہاں پہنچتی ہے تو بادشاہ کے بارے میں یہ خوبصورت پیرایہ اختیار کرتا ہے:

بیٹھا سُور جب نور کا تاج کر
بیٹھی رات کوہ قاف میں للج کر
سلیماں کوں آصف نے مہماں کیا
عجائب، غرائب بہوت کچھ دیا
دیا چاند کوں سُور کے سات کر
دیا نُور کوں نُور کے سات کر

حسین و جمیل لڑکیوں کے رنگ و روپ کو کتنی خوبصورتی سے پیش کرتا ہے:

سنگل دیپ کیاں پدمنیاں بیشمار
سیہ نیشکر قد و جوبن انار
دہن تنگ، نرم انگ، باریک تر
شب قدر سے بال تاریک تر

ایک اور خصوصیت، جو حسن شوقی کے ہاں خاص طور پر متاثر کرتی ہے، یہ ہے کہ وہ خیال و احساس کو لفظوں کے ذریعے پیش کرنے پر بڑی قدرت رکھتا ہے۔ وہ اس کیفیت کو لفظوں کی نئی جھنکار اور تکرار سے یکساں حروف والے الفاظ کے استعمال سے لفظوں میں سمیٹنے پر قادر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے ہاں لفظوں میں طرح طرح کی آوازیں سنائی دیتی ہیں مثلاً جھپا جھپ، لبا لب، شباشب، تارا تار، ہزاراں ہزار، قطاراں قطار، طبیلے طبیلے، جھکجھکاٹ، لکلکاٹ، روارو، دوادو، ہٹ ٹٹ، کھٹ پٹ وغیرہ کے الفاظ سے وہ ان رنگا رنگ

آوازوں کو ابھارتا ہے۔ یہی احساسِ موسیقی اس کے اشعار میں پھوار کی سی نرمی پیدا کر دیتا ہے۔ طبل کی آواز سنیے"

ع طبل ڈھول جم جم کریں دھمدھماٹ

رقاصاؤں کی تیزی اور سرعت رفتاری دیکھیے:

ع بھمیریاں بھمیں یوں نہ پھرکیاں بھریں

یا

الابیں و ناچیں سو بیدنگ میں
سو نادنگ بردنگ بھیدنگ میں

نوجوان لڑکیوں کو دیکھیے:

ع سلونیاں سلکھن سگند باس کیاں

ع کنور کال کیاں بھنور چال کیاں

اگر ان اشعار کی شعریت کو، شاعرانہ تشبیہہ اور حسنِ بیان کو، تخیل کی کرشمہ سازی کو، قدیم زبان کی اجنبیت کے پردے ہٹا کر، دیکھا جائے تو ایک حقیقی شاعر اپنی قادر الکلامی کے ساتھ شعر کے ساز چھیڑتا نظر آتا ہے اور جس کے زبان و بیان میں ایک ایسا خمیر اٹھ رہا ہے جو ادبی اسلوب کو دسویں اور گیارہویں صدی کے دور میں ایک نیا رنگ روپ دے رہا ہے۔ یہی شعریت حسن شوقی کی غزلوں میں اور نکھر سنور کر آئی ہے۔

(۵)

حسن شوقی کی غزلیں اسی روایت کا ایک حصہ ہیں جس کے فراز پر ولی دکنی کی غزل کھڑی ہے۔ ان غزلوں کو جدید معیار سے نہیں دیکھا جا سکتا لیکن یہ غزلیں اپنے مزاج کے اعتبار سے جدید غزل کی ابتدائی روایت اور رنگ روپ کا ایک حصہ ہیں۔ حسن شوقی کے ذہن میں

غزل کا واضح تصور تھا۔ وہ غزل کو عورتوں سے باتیں کرنے اور عورتوں کی باتیں کرنے کا ذریعۂ اظہار سمجھتا ہے۔ سب غزلوں میں بنیادی تصور یہی ہے۔ اسی لیے اپنی غزلوں میں وہ جذبات عشق کا اظہار کرتا ہے۔ محبوب کے حسن و جمال کی تعریف کرتا ہے اور عشقیہ جذبات کے مختلف رنگوں اور کیفیات کو غزل کے مزاج میں گھلاتا ملاتا نظر آتا ہے۔ اُس کے ہاں غزل کے خیال، اسلوب، لہجہ اور طرزِ ادا پر فارسی غزل کا اثر نمایاں ہے۔ شوقی نہ صرف اس اثر کا اعتراف کرتا ہے بلکہ ان شاعروں کا ذکر بھی کرتا ہے جن سے وہ متاثر ہوا ہے۔ یہاں خسرو و بلالی بھی ملتے ہیں اور انوری و عنصری بھی:

جب عاشقاں کی صف میں شوقی غزل پڑے تو
کوئی خسروی، بلالی، کوئی انوری کہتے ہیں
ہمارا حُسن ہے شوقی معلم ذہن کوں تیرے
سبق کچھ عنصری کا یا درس کچھ انوری کا ہے

دوسری چیز جس پر حسن شوقی اپنی غزل میں زور دیتا نظر آتا ہے مٹھاس اور گھلاوٹ ہے۔ غزل کی روایت کی ابتدائی حالت، زبان کی خامی اور بیان کے کھردرے پن کے باوجود مٹھاس اور شیرینی اس کی غزل کے وصف ہیں۔ ایک مقطع میں شیرینی کی صفت بیان کر کے غزل کی روایت کے تصور کو واضح کرتا ہے:

شوقی شکر غزل کی کھنڈیاں سُوں بانٹتا ہے
طوطی طبع کوُں میرے یک من شکر نہ بھیجا

عشقیہ جذبات کا مٹھاس اور گھلاوٹ کے ساتھ اظہار آج تک اردو غزل کی روایت کا حصہ ہے لیکن اسی کے ساتھ جذبات کے اظہار کو موثر بنانے کے لیے اردو غزل نے سوزوساز کو بھی اپنے مزاج میں سمو کر ایک نیا رنگ دیا ہے۔ حسن شوقی نے بھی فارسی غزل کے اتباع میں سوزوساز کو اردو غزل کے مزاج میں داخل کیا اور آج سے تقریباً چار سو سال پہلے ایک ایسا روپ دیا کہ نہ صرف اس کے ہم عصر اس کی غزل سے متاثر ہوئے بلکہ آنے والے زمانے

کے شعرا بھی اسی روایت پر چلتے رہے۔ ولی کی غزل روایت کے اسی ارتقائی عمل کا نتیجہ ہے:

اگر اس شعر میرے کوں کوئی جا کر سنا دیوے
تو اوس کے سوز کوں سن کر دیکھو شوقی حسن لرزے

لرزنا اثر کا انتہائی عمل ہے اور حسن شوقی شعوری طور پر اس عمل کو اپنی غزل کے مزاج میں شامل کرتا ہے۔

اس کی غزل، قدیم زبان اور متروک الفاظ کے باوجود، آج بھی بے کیف و بے اثر نظر نہیں آتی بلکہ سوز و شیرینی کے ملے جلے اثرات دل کے تاروں کو آج بھی مرتعش کرتے ہیں۔ اپنی غزلوں میں مٹھاس اور گھلاوٹ کا اثر پیدا کرنے کے لیے شوقی عام طور پر رواں بحروں کا انتخاب کرتا ہے۔ یہ عمل بھی سوز و ساز اور شیرینی پیدا کرنے کی کوشش سے پیدا ہوتا ہے:

عجب کیا ہے جو پاوے توں بقا توشہ فنا کا لے
اثر تیرے دہن کا کچھ اگر راہِ عدم پکڑے

اگر مجنوں کی تربت پر گزر جاوں دیوانہ ہو
کہ مجنوں حال میرے کوں جو دیکھے در کفن لرزے

اے ترک شوخ سرکش یتی نہ سرکشی کر
میں بانیاز تجہ سوں مجہ سوں تو بے نیازی

یا زلف یا ترہ ہے۔ یا دام عالمگیر ہے
یا سر کی زنجیر ہے جگ کی پریشانی سبب

نرمل بدن نورانی ہے لیلۃُ القدر تے
جگ میں ہوا اندھارا تجہ زلفِ شب قدر تے

تجہ زلف کے رین میں جھمکے مرنگ عزارا
کوئی چاند کوئی زہرا کوئی مشتری کتے ہیں

شوقی کی غزل میں تصور عشق مجازی ہے۔ اس کا ذکر وہ بار بار مختلف انداز سے اپنی غزل میں کرتا ہے۔ یہاں ناصح کی نصیحت کی روایت بھی نظر آتی ہے۔ مذہب عشق اختیار کر کے اسلام و کفر میں عشق کے تعلق سے، کافری پر بھی فخر کیا جاتا ہے۔ گل پیرہن، شمع و پروانہ، گل و بلبل، گلزار و یاسمن، ہشیار و دیوانہ، زاہد و ناصح، وامق و عذرا، لیلیٰ مجنوں، خسرو شیریں فرہاد، زلف پیچاں اور رقیب کی روایت بھی غزل میں جا بجا نظر آتی ہے:

نکر ناصح نصیحت مج بجز عاشق وفاداری!
ہمیں کچ اور کچھے ہیں نمازی ہور نیازی میں
اگر عشقِ حقیقی میں نہیں صادق ہوا شوقی
ولے مقصود خود حاصل کیا ہے عشق بازی میں
عشاق درحقیقت وے بھی کہے ہیں کافر
یعنی علم ہوا ہوں در مرکب مجازی
مجے زاہد نکر کیتے جتے اس شہر کے عالم
ولے مج میں نیں بجے کہ نکتا کافری کا ہے
شوقی ہمارے عشق میں کئی زاہداں مشرک ہوئے
اس مذہبِ کفار میں تیری مسلمانی کدر
عاشق گری مذہب منے قبلہ مجازی نیں روا
قبلہ حقیقت کا یہی دلدار تج دیدار ہے

تج زلف تے پیچاں اگر مشرک ہوا تو کیا عجب
اسلام میں جی ہے زبوں اور کفر میں بل کھٹ ہوا
کہیں وامق کہیں عذرا کہیں مجنوں کہیں لیلیٰ
کہیں خسرو کہیں شیریں کہیں فرہاد ہو ہے ہے
بن گل گیا ہے بلبل او گل بدن کہاں ہے
جن من ہریا ہمارا سو من ہرن کہاں ہے
کہے افسوں گراں مجہ کوں نہ کام افسوں گری کا ہے
کبھیں ہشیار نہ ہو سے دیوانہ کس پری کا ہے
در بزم ماہ رویاں خورشید ہے سر بجن
میں شمع ہوں جلوں گی وہ انجمن کہاں ہے
اے بادِ نوبہاری گر توں گزر کرے گا
گلزار تے خبر لیا لو یاسمن کہاں ہے
شمع کے سوز میں سکہ نیں ولے آرام ہے دن کوں
گھٹی ہے عمر سب میری سونسدن جانگدازی میں

غزل کے ان اشعار میں فارسی روایت، اس کے رمزیات و حسّیات غزل کے مزاج پر چھا گئے ہیں اور یہی موضوعات، یہی کنایات، یہی طرزِ ادا، اوزان و بحور، قافیہ و ردیف کا التزام آگے چل کر پھیل کر، نکھر کر ولی کی غزل میں ایک نئے معیار کو چھوتے ہیں۔

حسن شوقی کی غزل میں "جسم" کا احساس شدت سے ہوتا ہے۔ وصال کی خوشبو اُڑتی محسوس ہوتی ہے۔ محبوب اور اس کی ادائیں، حسن و جمال کی دلربائیاں، آنکھوں کا تیکھا پن، خد و خال کا بانکپن، بھوتی سے دانت، کلیوں جیسے ہونٹ، کشمن ہیرے کی طرح تل، سرو قدی،

کہ نور کا دریا، دلِ عاشق کو پھونک دینے والا سراپا اس کی غزل کے مخصوص موضوعات ہیں۔

یہاں غزل میں جذبات کا اظہار بھی اثر انگیز ہو جاتا ہے:

نین کے پانو گر جاؤں سجن جب گھر بلاوے مج
نہ جاگوں گی قیامت لگ اگر گل لگ سلاوے مج

نین سو پھول نرگس کے کلی ناسکو سو چمپی کے
گلالاں سوز گلشن میں سریجن کوئی لجاتی ہیں

نہ کر تعریف مجنوں کی کہ الماضی ولا یذکر
ہمارا عشق مستقبل ہوا ہے کار سازی میں

از ہند تا خراساں خوشبو کیا ہے عالم
کس شاہ مشکبو کا گل پیرہن کہاں ہے

خوباں کی انجمن میں لالن ہوئے ہیں ساقی
زلال شراب نکا یک جام بھر نہ بھیجا

شربت اپس ادھر کا گر مج پلاو پیارے
بے حد ہوا ہے شوقی تج عشق کے اثر تے

لباس خسروانی کر چھندوں سے سیم تر نکلے
سراسر ناز کا لشکر برابر جار کر نکلے

حسن شوقی کو احساس ہے کہ وہ غزل کی روایت کو نیا رنگ دے کر آگے بڑھا رہا ہے۔ یہی احساس شاعرانہ تعلّی کے پیرایہ میں اس کے مقطعوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ حسن شوقی کے مقطعے اس اعتبار سے خاص اہمیت رکھتے ہیں کہ وہ ان میں اپنے اندازِ فکر، پسند و ناپسند اور طرزِ احساس پر روشنی ڈالتا ہے۔ چند مقطعے اس سے پہلے مثالوں میں لکھے جا چکے ہیں۔ اب دو

مقطعے اور دیکھیے ؎

جن یو غزل سنایا جلتیاں کوں پھر جلایا
وہ رند لا اُبالی شوقی حسن کہاں ہے

شوقی کی ہے پیاری ہنس ہنس کہے سوناری
افضل غزل تماری جُو سور ہے گگن میں

ان اشعار کے مطالعے سے اندازہ ہو سکتا ہے کہ یہ اردو غزل کی روایت کے وہ ابتدائی نقوش ہیں جہاں غزل کی روایت جم کر، کھل کر پہلی بار اس انداز میں اپنا رنگ دکھا رہی ہے۔ شوقی کی غزل موضوعات اور اسلوب و طرزِ ادا کے اعتبار سے بھی اردو غزل کی مجموعی روایت ہی کا ایک حصہ ہے۔ یہاں فارسی اور ہندی رنگِ سخن دونوں ساتھ ساتھ نظر آتے ہیں لیکن جیسے بحیثیت مجموعی عبدل کے ہاں ہندی رنگ غالب رہتا ہے، حسن شوقی کے ہاں فارسی طرز کا رنگ و آہنگ نمایاں ہو کر ابھرتا ہے۔ اس دور کے دوسرے اور اس سے پہلے کے شعرا کے ہاں، جن کی غزلیں مختلف بیاضوں میں میری نظر سے گزریں، غزل کی ہیئت اپنی مخصوص روایت اور مخصوص مزاج کے ساتھ نہیں آتی۔ مثلاً یہ اس زمانے میں عام دستور تھا کہ صرف ردیف پر غزل کی ہیئت قائم کی جاتی تھی لیکن شوقی کے ہاں قافیہ اور ردیف دونوں غزل کا جزو بن کر آتے ہیں۔ یہاں صنائع بدائع کا اہتمام بھی ملتا ہے۔ تجنیسِ لفظی اور حسن تعلیل بھی حسن شعر میں اضافہ کرتے ہیں۔ غزل مسلسل بھی ملتی ہے۔ شوقی کے ہاں غزل کی مختلف روایتیں مل جل کر ایک نقش بناتی ہیں اور یہی حسن شوقی کی اہمیت ہے۔

شوقی کی غزلوں میں محبوب عورت ہے اور مرد اپنے عاشقانہ جذبات کا اظہار کرتا ہے لیکن ہندی روایت کے مطابق دو چار جگہ عورت بھی اپنے جذبات کا اظہار کرتی، مچلتی اٹھکھیلیاں کرتی نظر آتی ہے۔ حسن شوقی اپنی غزلوں میں سامنے کی تشبیہات استعمال کرتا نظر آتا ہے۔ آج یہ اس لیے سامنے کی معلوم ہوتی ہیں کہ حسن شوقی کے بعد سینکڑوں، ہزاروں شاعروں نے انھیں استعمال کر کے پامال کر دیا ہے لیکن جب آج سے تقریباً چار سو سال پہلے اردو غزل میں حسن شوقی نے بھنوؤں کو محراب، نینوں کو دیا، زلف کو شب تاریک، چہرہ کو چاند، مکھ کو

نور کا دریا، زلف کو تریر، دام عالمگیر، سر کی زنجیر کہا یا دس سوتی، ادھر کلیاں، نیلم دل، گل کشمن بیر اکھا۔ دل کو سنگ مرور سے تشبیہ دی یا آنکھوں کو چاندی کی دوات کہا، جس میں سیاہی بھری ہے تو اس وقت یہ تخلیقی عمل غزل میں ایک نئی چیز تھا اور یہ تشبیہیں نادر اور اچھوتی اور یہ انداز بیان، یہ اسلوب، لہجہ و آہنگ، یہ رچاوٹ غزل میں ایک منفرد چیز تھی۔ اس نے نئی نئی زمینیں نکالیں۔ خوبصورت بحروں میں قافیہ اور ردیف کو معنوی رشتے میں پیوست کیا۔ غزل کی ہیئت کو خارجی و داخلی طریقے پر استادانہ انداز سے استعمال کیا۔ اس نئے پن، پختگی اور انفرادیت کی وجہ سے نظام شاہی دربار کے اس شاعر کی شہرت سارے دکن میں پھیل گئی اور شوقی کا تخلیقی عمل اس وقت کی شاعری میں ایک اثر بن کر قائم ہو گیا اور وہ سارے دکن کے شعرا کے لیے غزل کے "جدید اسلوب" کا نمائندہ بن گیا۔

(٦)

دسویں صدی ہجری کے تین اور شاعروں کے نام ہم تک پہنچے ہیں جن کی استادی کا اعتراف ان کے بعد کی نسل نے کیا ہے۔ میری مراد محمود، فیروز اور ملا خیالی سے ہے۔ محمد قلی قطب شاہ (۹۸۸ھ-۱۰۲۰ھ) نے غزل کے ایک شعر میں اپنی شاعری کا محمود اور فیروز کی شاعری سے مقابلہ کرتے ہوئے کہا، میرے شعر ایسے ہیں کہ اگر محمود و فیروز سنیں اور بے ہوش ہو جائیں تو کوئی تعجب کی بات نہیں:

اگر محمود ہور فیروز بیہوش ہوویں عجب کیا ہے
ہوئے تج وصف نا کر سک ظہیر ہور انوری بیہوش

ملا وجہی نے اپنی مثنوی "قطب مشتری" (۱۰۱۸ھ) میں فیروز و محمود کو جس انداز سے یاد کیا ہے، محسوس ہوتا ہے کہ یہ دونوں شاعری میں نادر تھے اور اس مخصوص مزاج کی داغ بیل، جو وجہی کے کلام میں نظر آتی ہے، انھوں نے ڈالی تھی:

کہ فیروز محمود اچھتے جو آج
تو اس شعر کو بہوت ہوتا رواج
کہ نادر تھے دونوں بی اس کام میں
کیا نیں کینے بول اجھوں فام میں

ابن نشاطی نے ملا خیالی کے کمالِ فن کی یوں داد دی ہے:

اچھے تو دیکھتے ملا خیالی
یو میں برتیا ہوں سب صاحب کمالی

فیروز، محمود اور ملا خیالی گولکنڈہ کے شاعر تھے لیکن جب ابنِ نشاطی نے "پھولبن" (۱۰۶۶ھ) لکھی تو حسن شوقی کی شہرت سارے دکن میں پھیل چکی تھی اور وہ ہر بڑے شاعر کی طرح کسی مخصوص علاقے کا شاعر نہیں رہا تھا:

حسن شوقی اگر ہوتے تو فی الحال
ہزاراں بھیجتے رحمت مجہ اپرال!

حسن شوقی کی زندگی ہی میں محمود، فیروز اور خیالی وفات پا چکے تھے۔ ان چاروں شاعروں کا جب ایک ساتھ مطالعہ کیا جاتا ہے تو یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ حسن شوقی، محمود، فیروز اور خیالی کی روایت کو آگے بڑھا کر غزل کو ایک ایسے لہجے اور مزاج سے آشنا کرتا ہے کہ یہ باقاعدہ روایت بن کر شاہی، نصرتی، ہاشمی اور دوسرے شعرا سے ہوتی ولی دکنی تک پہنچتی ہے۔ یہاں مزاج میں مماثلت کا احساس ہوتا ہے۔ یہاں غزل کی ایک مخصوص روایت کے بننے سنورنے کا پتا چلتا ہے۔ فیروز کی ایک غزل دیکھیے:

سرو قدت سہاوے جو نو بہار بن میں
نازک نہال پنپیا اس جیو کے چمن میں

دو نین ہر قدم تل میں فرش کر بچھاون
جوں ہنس چلے لٹک تے سو دمن ہنڈے انگن میں
یاقوت تے سرنگی دو لعل ہر آدھر تجہ
کیوں کر عقیق ہوں گے اس رنگ کے یمن میں
جس بزم میں پی جھمکے میرا جو چاند سب نس
روتا اچھوں و جلتا جیوں شمع انجمن میں
تیری کمر کی بادی سکھ سکھ ہوا جو دُبلا
جیوں تار پیراہن کا یہ تار پیراہن میں
گوریاں سہیلیاں میں سب جگ کیاں بساریاں
جب سانولی سکھی سوں مائل ہوا دکھن میں
فیروز ہے صمد کا دیکھن جمال صوری
ہر حال اس صنم کا آکھیں خیال من میں

اب ملا خیالی کی ایک غزل بھی اسی زمین میں دیکھیے:

بالی سروپ سودھن جوں پوتلی نین میں
صاحب جمال ایسے سکھے نہ کوئی لگن میں
سنسار کے چتارے لکھنے ملیں ہیں سارے
مکہ دیکھ سُد بسارے گم ہو رہے اپن میں
تجہ کیس گھونگر والے بادل پٹیاں ہیں کالے
تس مانگ کے اجالے بجلیاں اٹھیاں گگن میں

لماریاں بھواں اٹل ہے کالا سمند کجل ہے

جل میں نین کمل ہے پتلیاں بھنور نین میں

نارنج پھول جانی تس پھول آسمانی

دو پھول زعفرانی اُبھے ہیں سیم تن میں

اُبھے اُتم رنگ سوں دھج سے کھڑے ہیں تج سوں

ملے نہ مست گج سوں ہوسی نہ کس بتن میں

مہکتے سو دوئے کلالاں جھمکے سو جوت کالاں

کس نور کیاں بلالاں چند سور ہے بدن میں

یہ بول بولتا ہوں موتی سوں رولتا ہوں

امریت گھولتا ہوں کھٹ دودھ کے انجن میں

فارسی میں ہے بلالی ترکی میں ہے جمالی

دکھن میں ہے خیالی، اس شاعری کے فن میں

حسن شوقی کی غزل بھی اسی زمین میں ہے۔ یہ بھی ان دونوں غزلوں کے ساتھ دیکھ

جوبن سوں قد سہاوے لکھے جو دھن اگن میں

دو پھول پریاں سو ڈالی دستی ہے جیو چمن میں

جب دھن انگن کھڑی ہے تن ابرہن پڑی ہے

تت حُسن کا چڑی ہے دل مل رہیا رین میں

خوش مانگ لا سنوارے موتی دسیں ہو تارے

جیوں چاند سوں ستارے اوکھے ہیں سیام گگن میں

راتے نین سرنگ ہیں دوست جون رنگ ہیں
کرتے آپس میں جنگ ہیں کہ نور کے صحن میں
تج کہ دسے خراساں لوچن دسے ہندوستاں
راتے ادھر بدخشاں بستا یمن دکن میں
ستا الک سو کالا وستا بھونک بسالا
بستا رہے بنگالا تج نین کے انجن میں
عاشق جو تج پو ہویں سُدبُد اپس جو کھوویں
مجنوں فرہاد رودیں یہ ناز تے کفن میں
دیتا ہے تج الٰہی ناریاں کی پادشاہی
حوراں منے دھائی تیری یو تر بھون میں
شوقی کی ہے پیاری ہنس ہنس کھے سوناری
افضل غزل تماری جو سُور ہے گگن میں

ان تینوں غزلوں کو ایک ساتھ پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ یہ تینوں شاعر مزاج کے اعتبار سے، رنگ روپ کے اعتبار سے، احساس و فکر کے اعتبار سے ایک ہی روایت کے حامل ہیں اور غزل کا یہی وہ رنگ اور زبان و اسلوب کا یہی وہ ڈھنگ تھا جو اس دور میں نیا اور منفرد تھا اور جس کی وجہ سے ان کی استادی کی دھوم سارے دکن میں مچ گئی تھی اور آنے والے شعرا نے اسی طرزِ ادا، اندازِ فکر کو اپنا کر اپنی شاعری کے خد وخال سنوارے تھے۔ یہاں ایک اہتمام کا اندازہ ہوتا ہے۔ غزل میں، زبان کی قدامت کے باوجود جدید اسلوب کی روشنی پھوٹ رہی ہے۔ ملا خیالی اور حسن شوقی دونوں کے ہاں ہر شعر میں چار قافیے آرہے ہیں۔ پہلے مصرعے میں دو اور دوسرے مصرعے میں ایک ہم قافیہ الفاظ استعمال کیے جارہے ہیں اور چوتھا مطلع کا ہم قافیہ ہے۔ مثلاً خیالی کے ہاں پہلے مصرعے میں چتارے، سارے، دوسرے میں بسارے

اور چوتھا قافیہ "اپن" مطلع کے "لگن" کا ہم قافیہ ہے۔ اسی طرح امل، کجل، کمل اور بھرنین۔ حسن شوقی کے ہاں سنوارے، تارے، ستارے اور چوتھا قافیہ "گمن" مطلع کے "چمن" کا ہم قافیہ ہے۔ یہ التزام پوری غزل میں دونوں کے ہاں ملتا ہے۔ یہی عمل ہمیں فیروز کی دوسری غزل میں ملتا ہے جس کے یہ تین شعر دیکھیے:

لا کے پلک وکھ تاب میں یوں رات دیکھیا خواب میں
تجہ کہ بھنواں محراب میں دو نین دیوے لائیا!
جھمکت جبیں ناہید ہے تجہ کہ منے کا بھید ہے
روشن نہ تیوں خورشید ہے انکہ بھر نکس دیکھلائیا
فیروز کیتے کچہ نہیں ہے کیا .... بچ نہیں
دنیا میں دیکھارچ نہیں، بے دین کا بلائیا!

یہاں دیکھنے کی بات یہ ہے کہ فیروز اور حسن شوقی کی آوازیں ایک دوسرے سے کس قدر مل رہی ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایک کی آواز دوسرے کی آواز میں سے آرہی ہے۔ دونوں ایک ہی رنگ کے پسند کرنے والے معلوم ہوتے ہیں اور دونوں کے ہاں نقش کا روپ بھی ایک ہی سا محسوس ہوتا ہے۔ دونوں روایت کے ایک ہی معیار پر چل رہے ہیں۔ اس بات کو ذہن میں رکھتے ہوئے اب ایک غزل اور سنیے:

جو کوئی تمارے عشق کی حالت ستے ماہر ہوا
چھوڑیا سگل اسلام کوں تجہ زلف میں کافر ہوا
جو کچہ ہوا اول سیتے سو ہو رہیا یاراں سنو
جس وقت اوسے ظاہر ہونا جگ منے ظاہر ہوا
ظاہر گنگا کے جل سیتی نھانا سو کچہ نیں اے بھمن
خون جگر کے نیر سوں نھایا سو لو ظاہر ہوا

جو کوئی اپکے دلنے دیکھیں اپس موہاں کہ تیں
موہاں اپس کے دیک کر دوجھا اوپر ساتر ہوا
جس کو اپس کے منت کا جنت لکیا محمودؔ سن
ہر لحظہ اپنے حال پر ہر دم اوپر ناظر ہوا

اگر مقطع سے چوری نہ پکڑی جائے تو محسوس ہوتا ہے کہ حسن شوقی اپنے لہجے میں غزل کہہ رہا ہے۔ یہاں بھی یہ دونوں آوازیں مل کر ایک سی ہو جاتی ہیں لیکن یہ دوسری آواز اس محمودؔ کی ہے جس کا ذکر قلی قطب شاہ اور ملا وجہی نے اپنے اشعار میں کیا ہے۔ محمود کی یہ غزل پڑھ کر حسن شوقی کے کئی اشعار اور کئی غزلیں ذہن میں کھلبلی مچانے لگتی ہیں۔ مثلاً حسن شوقی کی وہ غزل جس کے دو شعر یہ ہیں:

تجہ نین تے نرگس کھلی، عنبر کھلی، بنکش پُھلی
تجہ خوبی تے دونا ہوا، مروا ہوا، بالا ہوا
تجہ بال کالے رات ہور بالا سو کیتے دیس ہے
تجہ بال ہور بالا مگر ہنگام جر کالا ہوا

یا وہ غزل جس کے دو شعر یہ ہیں:

تجہ زلف تے موہاں اگر مشرک ہوا تو کیا عجب
اسلام میں جی ہے زبوں لو کفر میں بل کھٹ ہوا!
جو چرخ عالی قدر کا شمس الضحا بدرُالدجا
او تجہ بھواں کے دور میں جوں ماہِ نو گھٹ گھٹ ہوا

حسن شوقی کے ہاں محمود کی غزل کا مزاج زیادہ صاف ہوتا، زیادہ نکھرتا محسوس ہوتا ہے۔ وہ دَبا دَبا پن جو محمود کے ہاں دکھائی دیتا ہے حسن شوقی کے ہاں کھلتا، شوخ ہوتا محسوس ہوتا ہے۔ یہ قدیم اردو غزل کی روایت کا وہ الگ دھارا ہے جس میں مشتاق، لطفی، محمود،

فیروز، خیالی، حسن شوقی، محمد قلی قطب شاہ اور پھر نصرتی، شاہی، ہاشمی اور ان کے بعد ان گنت شعرائے غزل اپنا خونِ جگر شامل کر کے اس روایت کو دکنی تک پہنچا دیتے ہیں۔ اس روایت کے راستے میں حسن شوقی ایک پُل کی حیثیت رکھتا ہے۔

اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ حسن شوقی کا یہ اثر شاعروں کی آیندہ نسل تک کیسے پہنچا؟ اس کا ایک سیدھا سادا سا جواب تو یہ ہے کہ آنے والے شعرا نے شوقی کو خراج تحسین دے کر اس اثر کو تسلیم کیا ہے۔ اگر ابنِ نشاطی بھی شوقی کی شاعری کو اہم نہ سمجھتا تو وہ اپنے "اسلاف شعرا" کے ساتھ حسن شوقی کا ذکر کیوں کرتا؟ لیکن اس کے علاوہ اس اثر کو دیکھنے اور تلاش کرنے کا ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ آیا آیندہ نسل کے شعرا نے اس کے خیالات، مزاج، لہجے، انداز فکر اور تراکیب کو اپنایا ہے؟ کیا انھوں نے اس کی زمین میں غزلیں کہی ہیں؟ کیا انھوں نے اس کی استادی اور شاعرانہ عظمت کا اعتراف کیا ہے؟ کیا انھوں نے اس کی غزلوں کی تضمین کی ہے؟ اس نقطۂ نظر سے جب ہم قدیم شعرا کا کلام اور قدیم بیاضوں کو ٹٹولتے ہیں تو ہمیں یہ اثر بہت واضح نظر آتا ہے۔ حسن شوقی کا یہ شعر پڑھیے:

تجہ نین کے انجن کوں ہو زاہداں دوانے
کوئی گوڑ، کوئی بنگالہ، کوئی سامری کہتے ہیں

اب عادل شاہ ثانی شاہی (۱۰۶۷ھ-۱۰۸۳ھ) کی غزل کا یہ شعر پڑھیے:

مج نین کے نگر میں لالن وطن کیے جب
تب انجمن کے لوگاں خلوت اسے کہتے ہیں

حسن شوقی کی دوسری غزل کا ایک اور شعر دیکھیے:

تجہ ناز کے بیداد تے ویراں ہوا ہے کانورو
تجہ لب شکر کے قول تے معمور بنگالا ہوا

اب علی عادل شاہ ثانی کی غزل کا ایک شعر دیکھیے:

سو ہے سو رنگ ڈورے سگل لوچن میں تج تکبیر سے
اس نین کی تاثیر تے سب گوڑ بنگالا ہوا

پہلی غزل میں شوقی اور شاہی کے ہاں بحر ایک ہے۔ شوقی نے "خاوری، مشتری، انوری" قافیہ اور "کہتے ہیں" ردیف استعمال کی ہے۔ شاہی نے ردیف کو باقی رکھا ہے اور قافیہ کو "صفت، خلوت، وصلت، حکمت، عشرت" کر دیا ہے۔ دوسری غزل میں دونوں کے ہاں بحر، ردیف و قافیہ ایک ہے لیکن شاہی کے ہاں، شوقی کی غزل کے پیش نظر، شعوری طور پر یہ کوشش ملتی ہے کہ وہ قافیہ استعمال نہ کیا جائے جو استاد شوقی باندھ چکے ہیں۔ شوقی کی غزل میں سات شعر ہیں۔ شاہی کی اس غزل میں چودہ شعر ہیں۔ شوقی نے "نالا، متوالا، کالا، بالا، بنگالا" قافیے باندھے ہیں۔ شاہی نے "متوالا" اور "بنگالا" کے علاوہ شوقی کا کوئی قافیہ استعمال نہیں کیا بلکہ "پالا، جالا، اجیالا، بھالا، لالا، گالا، تھالا، مالا، ڈالا، نروالا" قافیے باندھے ہیں۔ شاہی کے ہاں شعوری طور پر مضمون کو الگ رکھنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن جب شاہی مقطع پر آتا ہے تو "ترازو" کا کنایہ اس کے ہاں بھی در آتا ہے۔ شاہی کا مقطع ہے:

رب سس تے مل شاہی نیں جب تولیا ہے تیرے حُسن کوں
ڈنڈی دسے ند کہکشاں آکاس سو تھالا ہوا

اور حسن شوقی کا مقطع ہے:

شوقی ہماری برہ کا راساں جیوں جوکھیا فلک
پاسنگ اس میزان کا کاویل نر نالا ہوا

آئیے حسن شوقی کے اس تخلیقی اثر کی تلاش میں آگے چلیں۔ قدیم بیاضوں میں بہت سے شاعروں کا کلام میری نظر سے گزرا۔ ان میں اشرف، تائب، رحیمی، قریشی اور یوسف کے نام نمایاں ہیں۔ یہ بات واضح رہے کہ کسی کی زمین میں غزل کہنا یا کسی کی غزل کی تضمین کرنے کے معنی یہ ہیں کہ وہ شاعر ایک اثر کی حیثیت سے ذہن میں بیٹھ گیا ہے اور

دوسرا اس کی برتری کو تسلیم کر کے اس کے خیالات کو پھیلا کر، اس کے مزاج کو، اس کے انداز کو، اپنانے کی کوشش کر رہا ہے۔ آگے بڑھنا انسانی فطرت ہے اور اسی سے انسان کی تخلیقی انا کی تسکین ہوتی ہے۔ جب اشرف شاعرانہ تعلّی کے انداز میں اپنی غزل کی انفرادیت ابھارتا ہے تو یہ راستہ اکیلے طے نہیں کرتا بلکہ استاد شوقی کی شاعرانہ شہرت کا سہارا لے کر دوسروں کو اپنی طرف متوجہ کرتا ہے اور یہ شہرت ایسی ہے جسے معاشرے نے عام طور پر قبول کر لیا ہے۔ اشرف کا یہ شعر شوقی کی شہرت اور شاعرانہ حیثیت کے بارے میں ہماری آنکھوں سے کتنے پردے اٹھا رہا ہے:

سارے لوگاں کہتے ہیں اشرف کا شعر سن کر
کیا پھر جیا ہے شوقیؔ یاراں مگر دکن میں

اسی اشرف کی تضمین کے دو بند دیکھیے:

نکر ناصح نصیحت مجہ سنیا جب بندوبست آخر
ہمیں بے قید مشرب ہیں رہتے جیوں شیرمست آخر
سنو چت لائے کر تمنا کہتے یوسے پرست آخر
صف عقل و زاہد بھی ترت پاویں شکست آخر
اگر غمزیاں کے لشکر سو وہ شاہ صف شکن نکلے

عجب دیستے ہیں تو شاعر تلطف پُر تکلف ہے
ہوئے مدہوش حیرت سوں مگر وحشیاں کی یوصف ہے
سمجھنا غور سوں شوقیؔ کہ یو تفسیر مصحف ہے
جہاں کے شاعراں بہتر عجب عاجز یو اشرفؔ ہے
اسی ملک دکن میانے مگر شوقی حسن نکلے

اشرف کی اس تضمین میں شوقی کا لہجہ واضح ہے۔ لفظوں کی ترتیب اور جماؤ سے پیدا

ہونے والا آہنگ اور فضا حسن شوقی کے آہنگ و فضا سے بے حد مماثل ہے۔ "نکر ناصح نصیحت مجہ"، "بے قید مشرب"، "مے پرست آخر"، "وحشیاں کی یوصف ہے"، "تفسیر مصحف"، کے استعمال اور انداز میں شوقی کی آواز صاف سنائی دے رہی ہے اور یہی وہ آواز ہے جو اس دور کی غزل میں بہت واضح اور بعد میں دوسری آوازوں میں گھل مل کر اور ان کی لے کو بدلتی، خود جذب ہو جاتی ہے۔

اسی بحر اور ردیف میں شوقی کی ایک غزل مجھے ملی لیکن اس کا قافیہ "بھنور"، "نیشکر"، "پر" "لنگر" ہے۔ اسی ردیف میں شوقی کی یہ کوئی دوسری غزل ہے جس کا قافیہ "شکن" اور "حسن" وغیرہ ہے۔ حسن شوقی کی اس غزل کا ایک شعر یہ ہے:

لباس خسروانی کر چھندوں تے سیم بَر نکلے
سراسر ناز کا لشکر برابر بھار کر نکلے

ردیف "کہتے ہیں" والی شوقی کی وہ غزل تو آپ کے ذہن میں ہو گی جس میں شاہی نے بھی غزل کہی ہے۔ اب رحیمی کی غزل بھی اسی زمین میں دیکھیے:

روشن بیان مکھ کوں سور انوری کہتے ہیں
تیرے دسن کوں ہیرے سب جوہری کہتے ہیں
شیریں لباں کوں تیرے بولیں اصل کی تشبیہ
جو نین کوں تیرے کوئی ساحری کہتے ہیں
ثانی نہیں جو اس کے خوباں منے جہاں کے
زہرا کہتے سو اس کوں کوئی مشتری کہتے ہیں
خوشبو حسن کا تیرا نکلیا جگت کے سیانے
ہے مشک یو ختن کا کوئی عنبری کہتے ہیں

کہنے صفت حشر لگ عاجز نہو رحیمیؔ
مردوں کی صف میں شہ کا تجہ شاعری کہتے ہیں

شوقیؔ کی زمین میں غزل کہنے کے علاوہ، جو اثر قبول کرنے کی خود ایک علامت ہے، رحیمیؔ کی آواز میں، اس کی تراکیب میں، لفظوں کے جماؤ میں شوقیؔ کی آواز بھی صاف سنائی دے رہی ہے۔ رحیمیؔ بھی شوقیؔ کی طرح "دسن" کو "ہیرے" کہہ رہا ہے۔ شوقیؔ کا یہ مصرع یاد کیجیے:

ع دسن موتی، اُدھر کلیاں نیلم دل، تلِ کشمن ہیرا

یہاں محبوب کے جو خدوخال ابھرتے ہیں وہ رحیمیؔ کے ہاں نہیں ابھرتے۔ حسن شوقیؔ کا مصرع ہے:

ع کوئی چاند کوئی زہرا کوئی مشتری کہتے ہیں

رحیمیؔ کا مصرع ہے:

ع زہرا کہتے سو اس کوں کوئی مشتری کہتے ہیں

پہلی مثال کی طرح یہاں بھی شوقیؔ کے ہاں احساس سمٹ کر آتا ہے اور احساس کا ایک رنگ مکمل ہو جاتا ہے لیکن رحیمیؔ کے ہاں احساس کا یہ سمٹاؤ، یہ جماؤ نظر نہیں آتا۔ یہاں احساس لفظوں کے ہاتھوں سے نکل جاتا ہے۔ حسن شوقیؔ کے اس مصرع کو:

ع جب عاشقاں کی صف میں شوقیؔ غزل پڑھے تو

رحیمیؔ کے اس مصرع کے ساتھ رکھ کر دیکھیے:

ع مردوں کی صف میں شہ کا تجہ شاعری کہتے ہیں

تو یہاں بھی یہی فرق محسوس ہوگا۔

شوقیؔ کے بعد ابھرنے والے شعرا میں یوسفؔ نے بھی "در جواب حسن شوقیؔ" دو غزلہ کہا ہے۔ اس زمین میں حسن شوقیؔ کی غزل مجھے نہیں ملی لیکن یوسفؔ کی غزل آپ بھی سن لیجیے اور اس اثر و مزاج کو دیکھیے جو شوقیؔ کی غزل میں آپ نے دیکھا اور محسوس کیا ہے:

یوسف در جواب شوقی (۲۹)

آے چھند بھرے چھبیلے تج روپ کے جھلک کا
پرتو پڑیا سو جا کر سورج ہوا فلک کا
دیکھلا نکو چھپا توں کہ دیکھ نے میں تیرا
سجدا تجے کریں کر ہے قصد سب ملک کا
تب تے چھپیا ہے عنقا کوہ قاف کے بھتر جا
جب تے چھٹیا ہے جگ پر ناوک تیرے پلک کا
بجلی جھلک نسک کر پاتال تل رہے جا
دیکھے جو خوش اجالا تجہ نور کے جھلک کا
یوسف تیری پرت کے بند میں اچھے تو کیا شک
عالم اسیر ہے جم لک لک تیری الک کا
تجہ کہ نمک پھرے تے دریا ہوا نمک کا
تجہ نور جھل جھلی تے خورشید مہ فلک کا
حوراں پریاں خجل ہو سینسار چھوڑ دیتیاں
دیکھیاں جو نور تیرا انگلیاں سلول نک کا
توں شاہ آفتابی گر کوئی بدی کرے تجہ
وہ موش کور جوں ہے لو دیدہ شپرک کا
تجہ عشق تے جو گھائل دارو چلے نہ لوسکوں
بیٹھیا جو تیر دلبر تجہ نین کے پلک کا

تو شاہ دلبری ہے جو نانمیں برتری ہے
یا ماہِ مشتری ہے یا مہر ہے فلک کا

یوسف کے اس دو غزلہ میں شوقی کے اثر و رنگ کے ساتھ ساتھ ایک بات یہ بھی محسوس ہوتی ہے کہ یہ رنگ کچھ بدل سا رہا ہے اور یہاں بیک وقت ہلکی ہلکی دبی دبی سی وہ آواز بھی سنائی دیتی ہے جو ولی کے ہاں بہت واضح طور پر یا جو شمالی ہند میں فائز دہلوی کے ہاں سنائی دیتی ہے۔ جب یوسف "آے چھند بھرے چھبیلے" یا "شاہ دلبری، شاہِ آفتابی" کہتا ہے تو مزاج کی پریاں ہمیں فائز دہلوی کی شاعری کے محل پر جا اُتارتی ہیں۔ جب "حوراں پریاں مجل ہو"، "دیکھیاں جو نور تیرا" یا "بجلی جھلک نسک کر پاتال تل رہے جا" تو ہم شوقی کے ہاں جا پہنچتے ہیں اور جب "یا ماہِ مشتری ہے یا مہر ہے فلک کا" تو ولی کی سی آواز سنائی دینے لگتی ہے۔ "دیکھے جو خوش اجالا تجہ نور کے جھلک کا"، اس مصرع میں دو آوازیں شوقی اور ولی کی ایک دوسرے کو کاٹ رہی ہیں اور یہاں حسن شوقی کی آواز دوسری آواز میں جذب ہو رہی ہے ـــــ اثرات سائے کی طرح چلتے ہیں۔ کبھی سایہ کی طرح یہ اثرات نظر آتے ہیں اور کبھی موجود ہونے کے باوجود چھپ جاتے ہیں۔ جیسے دسویں صدی ہجری کی قدیم غزل پر محمود، فیروز، خیالی کا سایہ نظر آتا ہے، اسی طرح نصف سے زیادہ گیارہویں صدی ہجری تک حسن شوقی کا اثر واضح طور پر نظر آتا ہے اور پھر یہ اپنا رنگ دوسرے رنگوں میں ملا کر خود ہماری نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے۔ ان سب رنگوں سے ملا کر ولی دکنی اپنا ایک الگ رنگ بناتا ہے اور اسے دیکھ کر دوسرے سارے رنگ ہمارے دل سے اتر جاتے ہیں اور ہمارے لیے یہ بات اہم نہیں رہتی کہ ولی کی شاعری کے خدوخال اپنے خاندان کے کس کس فرد سے مشابہہ ہیں۔ ناک کس سے مشابہہ ہے، پیشانی کس سے ملتی ہے، آنکھیں اور ہونٹ کس پر گئے ہیں۔

اب "در جواب شوقی" ایک اور شاعر سالک کی بھی ایک غزل سنیے:

تجہ لٹ لٹکتا ناک جب مجہ دل کوں آ لٹ پٹ ہوا
بس چڑ تداں تے تار سا سب دل میرا کھٹ کھٹ ہوا

کیسی ہٹیلی ہٹ بھری ہٹ تے کرے نا بات چک
ہٹکیابی ہٹ چھوڑے نئیں آخر اسی کا ہٹ ہوا

تجہ ہجر کی تمی تے اب پگھلیا ہے تن گل موم ہو
کوئی کے پرت کا ہے جھڑپ کوئی بولتے اوجٹ ہوا

داغاں جتے دل کے بھیتر پنہاں جلایا حسن تجہ
سو داغ ہر یک سور ہو سینے اوپر پرگھٹ ہوا

تجہ حسنِ عالم تاب تے رہیا ہوں بے تاب ہو
ٹا پرت کی ریت میں فولاد تے دل گھٹ ہوا

تجہ زلف کا ہو کفر سو اسلام تے بیٹھا ہے کر
تسبیح سالک توڑ کر کلجا نوا بھا بھٹ ہوا

سالک کے ہاں بھی حسن شوقی کی آواز سنائی دے رہی ہے۔ اس کی غزل کے موضوع پر اندازِ فکر، لہجے اور بیان پر شوقی کا اثر بہت واضح ہے۔ اسی زمین میں شوقی کی غزل کے چند شعر ہم پہلے پڑھ چکے ہیں۔ آیئے ایک اور شاعر قریشی کی بھی وہ غزل دیکھیں جو اس نے "در جوابِ شوقی" لکھی ہے۔

سکی تجہ بن کہ جوں با او بگولا ہر کدر پھرتا
جو لیلیٰ بن کہ جوں مجنوں دیوانہ ہر کدر پھرتا

سکی تجہ تے کہ دل ہر چند پھرا ووں ہر طرف اپنا
نہیں پھرتا کہ جوں قبلے نما قبلے اودھر پھرتا

موہن پیا رے کے نیناں کرد کردی میں کہ جیو میرا
پھرے تس دن کہ جیوں بن کا سدا بھوکے بھنور پھرتا

سکی دلبر کہ تجہ بن اب مُرد جیو ہو سب تے
کہ جوں جوگی سنیاسی بھی مسافر ہو سفر پھرتا
پھرے تجہ مکہ اوپر تل تل کہ من میرا ہوا پھرکی
اوئی سورج کنول گل پر کہ چندا ہو بھنور پھرتا
قریشی کو بُلا پیارے انجل اوجل کہے ہنس کر
سیانا ہو ابس ستی کہ کیوں توں بے خبر پھرتا

اسی زمین میں شوقی کی غزل مجھے ایک قدیم بیاض میں ملی ہے۔ ان دونوں کو سامنے رکھ کر جب دیکھتے ہیں تو شوقی کا اثر قریشی کی غزل کے مزاج میں رچا بسا نظر آتا ہے۔ قریشی بھی غزل میں شوقی کا رنگ و اثر لیے ہوئے معلوم ہوتا ہے۔ اتنے شعرا میں حسن شوقی کی آواز سن کر، اس کے رنگِ شاعری کا اثر دیکھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ حسن شوقی اپنے دور کا ایک ایسا شاعر تھا جس نے قدیم اردو غزل کی روایت کو متاثر کر کے ایک ایسے رنگ سے آشنا کیا جس پر آیندہ دور کی غزل نے طویل مسافت طے کی اور پھر ولی کی غزل سے آ کر مل گئی۔

بیاضوں کے جنگل میں سے گزرتے گزرتے ہماری ملاقات ایک اور شاعر سے ہوتی ہے جس کا تخلص تائب ہے۔ اس نے واضح الفاظ میں حسن شوقی کو استاد کہا ہے:

ع استاد کے بچن سوں خورشید ہو پڑیا یو

یہ مصرع اس تضمین کا ہے جو تائب نے حسن شوقی کی مشہور غزل "انوری کتے ہیں"، "مشتری کتے ہیں" والی غزل پر لکھی ہے۔ محمود، فیروز، خیالی، سالک، اشرف، رحیمی، قریشی، تائب کی یہ ساری غزلیں اور تضمینیں جو میں نے مثال میں پیش کی ہیں پہلی دفعہ شائع ہو رہی ہیں اور ان کے مطالعے سے ایک طرف حسن شوقی کے اثر کی تصویر ہمارے سامنے آ جاتی ہے اور دوسری طرف قدیم اردو غزل اور ولی دکنی کی روایت اور خاندان کا پتا بھی چل جاتا ہے۔ آئیے اب لگے ہاتھوں تائب کا مخمس لور پڑھ لیں:

شعرا تمن کے دل کوں سب جوہری کہتے ہیں
جادو بھی تمن کے افسوں گری کہتے ہیں
وہ حسن دلبراں کا سب سرسری کہتے ہیں
جانان تمن کوں دیکھ کر سب چھند بھری کہتے ہیں
کوئی حور کوئی پدمنی کوئی شہ پری کہتے ہیں

عاجز ہیں یک صفت میں بولیں اگر ہزاراں
چپ یوں رہتے ہیں سب مل حیرت سوں ہوشیاراں
یعنی تیری صفت سیں بے سُد ہوئے ہیں یاراں
تجہ زلف شب قدر تھیں جگ میں سو رنگ عذاراں
کوئی چاند کوئی زہرہ کوئی مشتری کہتے ہیں

وعدے خلاف کرنے تم سوں بی میں ڈریا ہوں
گردوں پہ پگ نہ دھرتا سر بھوئیں میں کیا دھریا ہوں
یوں دکھ سیں میں سکھیا تھا انجھواں سیں بھی ہریا ہوں
جو جو میں باٹ تمنا رو رو سمند بھریا ہوں
کوئی گنگ، کوئی جمنا کوئی سانوری کہتے ہیں

معشوق کے لگن کوں اوچھت کہتے سیانے
سُد بھول بولتے ہیں ہمنا کے من نہ مانے

پلکاں کی یو کٹا چمن کہاں تجہ کوئی بکھانے

تجہ نین کے انجن سوں ہوئے زاہداں دیوانے

کوئی گوڑ، کوئی بنگالا کوئی سامری کہتے ہیں

تائب تیرا خمس گردوں سوں جا اڑیا یو

استاد کے بچن سوں خورشید ہو پڑیا یو

موتیاں میں توں جگماں تیں الماس لیا جڑیا یو

جب عاشقاں کی صف میں شوقی غزل پڑیا یو

کوئی خسرو نظامی کوئی انوری کہتے ہیں

جیسا کہ آپ نے محسوس کیا ہوگا تائب کے ہاں بھی حسن شوقی کا اثر بہت واضح ہے۔ یہاں کسی تجزیہ اور مزاج، تراکیب، لہجہ اور آواز کو جتلانے کی ضرورت نہیں ہے لیکن ایک بات تائب، رحیمی، اشرف، سالک کے ہاں یہ ضرور محسوس ہوتی ہے کہ زبان کی سطح پر یہ لوگ بیان کو مانجھ کر آگے بڑھا رہے ہیں۔ ان کی دکنی اردو میں ریختہ کا نیا معیار اپنی جھلک دکھانے لگا ہے اور اب حسن شوقی کی روایت نئے نکھار کے ساتھ ابھر رہی ہے۔

یہ ہے قدیم اردو غزل کی روایت کا وہ دھارا جس کے درمیان حسن شوقی کھڑا ہے۔ وہ اپنے اسلاف سے اس روایت کا اثر قبول کرتا ہے اور اسے ایک نیا اسلوب دے کر آنے والے شعرا تک پہنچا دیتا ہے۔ یہی وہ اثر ہے جو حسن شوقی کو قدیم ادب میں ایک خاص اہمیت کا مالک بنا دیتا ہے۔ شوقی کی غزل میں مشتاق، لطفی، محمود، فیروز اور خیالی کے اثرات ایک نئے روپ میں ڈھلتے ہیں اور پھر یہ نیا روپ شاہی، نصرتی، ہاشمی، اشرف، سالک، یوسف، تائب، قریشی اور ایسے بہت سے دوسرے نامعلوم و گمنام شعرا کے ہاں سے ہوتا، ولی کی غزل میں رنگ جماتا ہے۔ ولی اپنے سے پہلے آنے والے شعرا کی، صدیوں کی اس کوشش و

کاوش اور امکانات کو سمیٹ کر انہیں شمالی ہند کی زبان سے ملا دیتا ہے اور اس طرح اردو غزل کو ایک نئے امکان سے، ایک نئے رنگ روپ سے آشنا کرتا ہے۔ اور جب ولی کی شاعری کا سورج نصف النہار پر آتا ہے تو اس کے سامنے ان سب شاعروں کی روشنی ماند پڑ جاتی ہے جنھوں نے صدیوں تک ادبی فضاؤں کو منور کیا تھا، اور جب ولی کے ہاں یہ روایت اپنی شکل و صورت بنا لیتی ہے تو وہ نصرتی کی طرح اپنی شاعری کا مقابلہ اپنے سے پہلے کے اس شاعر سے کرتا ہے جس کی روایت کو اس نے بنا سنوار کر نئے امکانات سے روشناس کیا ہے، تو وہ کہہ اٹھتا ہے:

برجا ہے اگر جگ میں ولی پھر کے دُجے بار
رکھ شوق میرے شعر کا شوقی حسن آوے

روایت یونہی بنتی اور بدلتی ہے اور جب سینکڑوں شاعر برسوں تک اپنے خون جگر سے روایت کے درخت کی آبیاری کرتے ہیں تب کہیں "تخلیق" کا ایک سدا بہار پھول کھلتا ہے جسے کوئی ولی کہتا ہے کوئی حافظ، سعدی، میر، غالب، اقبال کا نام دیتا ہے۔ کوئی دانتے اور چوسر کے نام سے یاد کرتا ہے اور ہم حسن شوقی جیسے شاعروں کو بھول جاتے ہیں۔

لسانی مطالعہ

حسن شوقی کی زبان اس زمانے کے دکن کی عام بول چال کی زبان ہے۔ اس میں ان تمام بولیوں اور زبانوں کے اثرات کی ایک کھچڑی سے یکجتی دکھائی دیتی ہے، جو آئندہ زمانے میں ایک جان ہو کر اردو کی معیاری شکل متعین کرتے ہیں۔ زبان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ زبان اپنے ارتقا کی اس ترکیبی منزل میں ہے جہاں سے اردو حروف علت کا موجودہ نظام پروان چڑھنے لگا تھا۔ اس کی سب سے واضح شکل صیغۂ ماضی کے افعال میں ملتی ہے۔ ماضی اور اسم مفعول بنانے کا موجودہ اصول یہ ہے کہ مادّوں میں "ا" یا حرف علت "آ" بڑھا دیا جاتا ہے جیسے پڑھنا (مصدر) سے پڑھ (مادہ) اور اس سے پڑھا (ماضی مطلق) لیکن زبان کے ارتقا کے اس دور میں ماضی مطلق بنانے کے لیے "یا" لگایا جاتا تھا جیسے پڑھ سے پڑھیا، لکھ سے لکھیا۔ حسن شوقی کی زبان کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس منزل میں "یے" (حرف صحیح)

نیم حرف علت بن رہا تھا جو آگے چل کر صوتی اشباع کی نذر ہو گیا اور بغیر "یے" کے ماضی بنے کا اصول کلیہ کی حیثیت اختیار کر گیا۔ یہ تبدیلی شعر میں زیادہ واضح ہوتی ہے کیونکہ شعر کے وزن میں حرف صحیح حذف نہیں ہوتا لیکن اگر وہ نیم حرف علت ہو تو صوتی اعتبار سے وہ وزن میں سے حذف ہو سکتا ہے چنانچہ شوقی کے ہاں ایسے ماضی جو "یا" سے بنے ہیں نیم حرف ت "یے" + "ا" سے بنے ہیں اور یہ "نیم ے" وزن میں حذف ہو جاتی ہے مثلاً

ع جاندار نے میزبانی کریا

ع اسے نانوں میں شادمانی دھریا

یہاں دونوں افعال "کریا" اور "دھریا" میں "یے" نیم حرف علت کے طور پر آتی ہے اور "یے" کی صحیح آواز کے ساتھ استعمال نہیں ہوتی۔ ایک اور مثال لیجیے:

جرٔت ہور جواہر یتا کچھ دیا

جو اوس دیکھتے خلق حیراں رہیا

اس شعر میں "دیا" کی "یے" حرف صحیح ہے اس لیے حذف نہیں ہو سکتی اور "رہیا" میں یہ نیم حرف علت کے طریق پر استعمال ہوئی ہے اور حذف ہو سکتی ہے۔ جدید زبان میں ب ہمیں "رہیا" کے بجائے "رہا" کی شکل ملتی ہے۔

قدیم اردو میں اسمائے مؤنث کی جمع فاعلی صورت میں لاحقہ "یاں" ملانے سے بنتی تھی، اور چونکہ ماضی میں پہلے ہی "یے" لگا دیا جاتا تھا اس لیے تانیث اور جمع کے صیغے میں سی بھی وہی صورت اختیار کرتا تھا۔ زبان کے ارتقا میں کچھ عرصے تک یہ صورت قائم رہی لیکن رفتہ رفتہ متروک ہو گئی۔ سودا کا یہ شعر دیکھیے:

جب لبوں پر یار کے مسی کی دھڑیاں دیکھیاں

جوں زحل کی ساعتیں اس دل پر کڑیاں دیکھیاں

اس شعر میں دھڑیاں، دیکھیاں، کڑیاں، دیکھیاں چاروں لفظوں میں "یے" حرف صحیح کے طور پر استعمال ہوئی ہے۔ اب شوقی کا یہ شعر دیکھیے:

خوشی خزی میں اوبلتیاں چلیاں

اکھرتیاں و پھرتیاں اوچھلتیاں چلیاں

اس شعر میں یہ چھ الفاظ اوبلتیاں، چلیاں، اکھرتیاں، پھرتیاں، اوچھلتیاں، چلیاں اسی صورت میں ملتے ہیں جو سودا کے ہاں ملتی ہے لیکن فرق یہ ہے کہ سودا کے ہاں "یے" کی آواز حرف صحیح کی آواز ہے لیکن حسن شوقی کے ہاں "یے" کی آواز نیم حرف علت کی ہلکی اور اُچٹتی سی آواز ہے۔ قدیم اردو میں یہ عمل ارتقائی تھا لیکن شمالی ہند میں دور ناسخ میں صحت زبان کے لیے مضر سمجھ کر اسے منسوخ کر دیا۔ اشباع و تخفیف کا یہ "عمل"، "یے" کے علاوہ دوسرے حروفِ علت میں بھی نظر آتا ہے۔ اوپر جو مثالیں دی گئی ہیں ان میں آپ دیکھیں گے کہ "اوبلنا"، "اوچھلنا" کا "او" یا حسن شوقی کے ہاں دوسری جگہ "اوجالے"، "بولایا"، سونیگا" میں حرفِ علت، "او، بُو، سُو" وغیرہ کی شکل میں آرہا ہے جو بعد میں زبان کے ارتقا کے ساتھ ابلنا، اچھلنا، اجالے، بلایا، سنے گا" ہو گیا۔ یہ تخفیفی عمل ہر زبان کے ارتقا کا ایک خاصہ ہے۔

ہند یورپی زبانوں میں کئی زبانیں ایسی ہیں جو "ہائے" کی آواز کو اپناتی یا حذف کر دیتی ہیں۔ قدیم اردو میں ایک ہی لفظ جب شمال میں بولا جاتا ہے تو اس میں "ہائے" کی آواز استعمال کی جاتی ہے اور جنوب میں وہی لفظ بغیر "ہائے" کے استعمال ہوتا ہے۔ یہ عمل علاقائی تفریق کی بنا پر کم و بیش ہر زبان میں ملتا ہے۔ حسن شوقی کے ہاں اس کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں مثلاً سنیرے (سنہرے)، روپیرے (روپہرے)، مجے (مجھے)، تجے (تجھے)، پین (پہن)، سڑیاں (سیڑھیاں)، دیک (دیکھ)، وغیرہ۔

قدیم اردو میں برصغیر پاک و ہند کی بیشتر زبانوں کے اثرات گھلتے ملتے نظر آتے ہیں۔ یہ وہ دور تھا جب برصغیر کے مختلف علاقوں کے علما، صوفیائے کرام، سپاہی پیشہ، اہلِ کمال، اربابِ ہنر دکن آ جا رہے تھے۔ پٹھان، پنجابی، سندھی، افغانی، گجراتی، شمالی ہند کے علاقوں کے لوگ دکن میں تبلیغ دین یا قسمت آزمائی کے لیے پہنچے تھے۔ ترک نژاد حکمران تھے۔ عربی و فارسی مذہبی و تہذیبی زبانیں تھیں۔ تلگو، تامل اور مراٹھی وغیرہ دکن کی علاقائی زبانیں تھیں۔

اسی لیے دکنی میں ان تمام زبانوں کے عناصر اور اجزا پائے جاتے ہیں۔ کہیں صرف الفاظ کی حد تک اور کہیں صرفی و نحوی ترکیبیں بھی زبان کا حصہ بن گئی ہیں۔ کہیں کہیں تو یہ مماثلت اتنی گہری ہو جاتی ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ گریرسن (۲۷) نے جو مثالیں تھریلی (سندھ کے ریگستانی علاقے کی زبان) کی دی ہیں اس سے ایک جملہ یہاں نقل کیا جاتا ہے تاکہ اردو زبان کے مزاج کا اندازہ ہو سکے:۔

آج اویلے کیوں آویا کیرو مجھ میں کام

وہ صرفی اجزا، نحوی خصوصیات اور الفاظ جو اس جملے میں نظر آتے ہیں تقریباً اسی سے ملتے جلتے شوقی کی زبان اور قدیم اردو میں نظر آتے ہیں۔ تھریلی پر راجستھانی کا گہرا اثر ہے اور راجستھانی کے اثرات قدیم اردو پر واضح ہیں۔

آئیے اب حسن شوقی کے کلام میں صرف و نحو کی چند خصوصیات دیکھیں:۔

اسماء کی جمع بنانے کا ایک عام اصول یہ ملتا ہے کہ اسم کے آخر میں "ان" یا "یاں" لگا دیتے ہیں۔ جیسے فرنگاں، گلاباں، بلالاں، ہوایاں، فوجیاں، ناگنیاں، آریاں، ماریاں، دیوٹیاں وغیرہ۔ یہی اصول پنجابی، سرائیکی اور سندھی کے شمالی علاقے کی زبان (اترلوی) میں بھی ملتا ہے۔

اسما کی تذکیر و تانیث میں جدید زبان کے مؤنث لفظوں کو مذکر باندھا گیا ہے جیسے

ع اہے گرج میرا تیرے راج میں

ع اے باد نو بہاری گر تو گزر کرے گا

میں "گرج" اور "باد" کو مذکر باندھا ہے۔ اسی طرح "خبر" اور "دنیا" کو بھی حسن شوقی نے مذکر باندھا ہے۔

ضمائر سے بھی زبان کے ترکیبی عمل کا اندازہ ہوتا ہے۔ اکثر ضمائر اپنے ارتقائی مراحل سے گزر رہے ہیں، مثلاً

متکلم: میں۔ مجھ۔ مجے۔ میرا (واحد) ہمن۔ ہمنا (جمع)

حاضر: توں۔ تجھ۔ تجے۔ تیرا۔ تیں۔ تس (واحد) تم۔ تمیں (جمع)

غائب: وو۔ وہ۔ یو۔ اوس۔ اوسے۔ لوسی (واحد)

دو۔ یو۔ وہ (جمع)

ان کے علاوہ یتا، جیسے، اپس، اپسیں، جی، جنی، جنت، کی، یتے، کوں وغیرہ ضمائر بھی ملتے ہیں۔ متکلم ضمائر (جمع) یعنی ہمن، ہمنا پوربی، مارواڑی اور راجستھانی میں بھی ملتے ہیں۔ واحد متکلم مجروری اور مفعولی "مجے" اور "مجہ" میں ابھی "ہائے" کی آواز استعمال میں نہیں آئی ہے۔ اس کے برعکس جمع میں "ہائے" کی آواز موجود ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ حاضر میں "تُوں" پنجابی، سندھی اور سرائیکی میں آج بھی ملتا ہے۔ "تہیں" توں اور ہی کا مرکب ہے۔ مجروری حالت میں تجہ اور تجے میں ہائے کی آواز نہیں ہے۔ حاضر جمع میں "تمیں" گجراتی برجی، کھڑی وغیرہ میں مشترک ہے۔ غائب میں یو، وُو، وہ کا ارتقا صاف نظر آتا ہے۔ "یو" کی "یے" نیم حرف علت بن کر گر گئی اور "یو"، "لو" جو آج بھی اودھی، پنجابی، سرائیکی اور سندھی میں ملتا ہے بدل کر "وو" بنا اور پھر ارتقا کے ساتھ "ہائے" مل کر "وہ" کی شکل میں آگیا ہے۔

مخاطب کی احترامیہ صورت "آپ" بعد کی پیداوار ہے۔ شوقی کے ہاں "آپ"، "اَپ" اور "اپس" خود کے معنی میں آتا ہے۔ حسن شوقی نے ایک لفظ "جنت" (جن کا) استعمال کیا ہے۔ اس کی "ت" دراوڑی اثر سے آئی ہے اور جنن، جن کی جمع الجمع ہے جو سندھی، سرائیکی، پنجابی ضمائر کی ایک عام خصوصیت ہے۔

صفت شوقی کی زبان میں "آ"، "سُ"، "دُ" (سنسکرت دُر بمعنی برا، جیسے :. جن یعنی بُرے لوگ) سنسکرت سابقوں اور مرکب بنانے کے اصول کے مطابق استعمال کیے گئے ہیں۔ "سُ" کا سابقہ سنسکرت میں نیکی، اچھائی، یا خوبی کے لیے استعمال کیا جاتا ہے جیسے سجات یعنی اچھی ذات۔ سُہات قلی قطب شاہ نے بھی استعمال کیا ہے۔ حسن شوقی کے ہاں سکال (اچھا زمانہ)، سلکھن (اچھے لچھن والا)، سگند (اچھی خوشبو)، سدنگ (اچھے ڈھنگ کا)، سروپ (اچھے روپ کا)، سرنگ (اچھے رنگ کا)، سباس (اچھی خوشبو)، اسی طرح اکال، اَمول (انمول) اور درگت، دکال استعمال میں آئے ہیں۔ یہ طریقہ ہندی، سندھی اور گجراتی میں بکثرت استعمال ہوتا ہے۔ حسن شوقی کے "سُکال"، "دُکال"، سندھی میں "سکار" اور "ڈکار" کی شکل میں ملتے ہیں۔

صفت میں جمع عموی یا اسمِ مجموعہ کی ایک دلچسپ شکل یہ ملتی ہے کہ اس میں لاحقہ

"ک" لگایا گیا ہے۔ یہ اصول دراوڑی زبانوں کے اصول اور وضع کے مطابق ہے۔ جیسے نیلک، پیلک (نیلا، پیلا) وغیرہ) بروہی میں، جو پاکستان میں واحد دراوڑی بولی ہے، جمع عمومی "ک" یا "اک" لاحقہ لگا کر بناتے ہیں مثلاً سوف (سیب) سوفک، ارغ (روٹی) ارغک (روٹیاں) وغیرہ۔
حسن شوقی کا یہ مصرع دیکھئے:

ع سو پھلیاں ہمیں سچلیاں گھر تکیاں پٹیاں

گھر تکیاں" جمع اسی دراوڑی اصول کے مطابق ہے۔

افعال شوقی کی زبان میں افعال کی خصوصیت نمایاں ہے۔ جدید زبان کے مقابلے میں پہلا فرق تو یہ ہے کہ متعدی اور لازم افعال، جو ماضی کے صیغوں میں "نے" کے استعمال سے پہچانے جاتے ہیں، ضمائر متکلم و حاضر میں حسن شوقی کے ہاں نہیں ملتے جیسے:

ع سنیا میں کہ شہ گھر بڑا کام ہے

لیکن ضمیر غائب میں "نے" کا استعمال ملتا ہے۔ جیسے:

ع جہاندار نے میزبانی کریا

ع جو بہرام نے سنوریا صلا

اور کہیں غائب ہو جاتا ہے جیسے:

ع فریدوں دیا تخت کوں بھی رواج

ع کہ خسرو دیا تاجداراں کوں تاج

اس سے پتا چلتا ہے کہ علامت فاعل "نے" کا قدیم اردو میں استعمال ہونے لگا تھا جو رفتہ رفتہ عام ہوتا گیا۔ پنجابی میں علامت فاعل "نے" آج بھی استعمال نہیں ہوتی۔
افعال کی دوسری خصوصیت تذکیر و تانیث کی ہے۔ قدیم اردو میں فعل کے چند صیغوں اور زمانوں میں فاعل یا مفعول اگر مؤنث تھا تو فعل بھی مؤنث استعمال کیا جاتا تھا۔ جیسے لڑکی پانی پی۔ شوقی کے ہاں صورت حال اس کے برعکس ہے۔ مفعول مؤنث ہونے پر بھی فعل مذکر استعمال ہوتا ہے، مثلاً

ع جہاندار نے میزبانی کریا

اس مصرع میں مفعول میزبانی مؤنث ہے لیکن فعل تذکیر کے صیغے میں استعمال ہوا ہے۔

فعل کی یہ تذکیر ایک اصول کے طور پر شوقی کے کلام میں بار بار ملتی ہے اور قدیم اردو جدید زبان کی طرف بڑھتی دکھائی دیتی ہے۔ چند اور مثالیں دیکھیے:

ع فریدوں دیا تخت کوں بھی رواج

ع کہ خسرو دیا تاجداراں کوں تاج

مفعول کے مؤنث ہونے کے باوجود فعل مذکر استعمال ہوا ہے:

ع کیا بادشاہی سو بازو کے بل

ع رتن جرٔت چو کمی رکھیا سامنے

قدیم اردو کی یہ خصوصیت بھی شوقی کے ہاں کثرت سے ملتی ہے کہ اگر فاعل جمع مؤنث ہے تو فعل بھی جمع مؤنث ہوگا۔ مثلاً

خوشی خرمی میں اوبلتیاں چلیاں

اکھرتیاں و پھرتیاں اوچھلتیاں چلیاں

فاعل مؤنث (جمع) ہونے سے اس شعر کے چھ فعل مؤنث (جمع) میں استعمال کیے گئے ہیں۔

افعال معاون اور حروف ربط کی چند خصوصیات بھی قابلِ ذکر ہیں۔ ان حروف کو چار سلسلوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

۱۔ ہے۔ آہے۔ آہیں وغیرہ

۲۔ تھا۔ آتھا۔ آتھے۔ آتھار وغیرہ

۳۔ تھا۔ تھیا۔ تھیاں وغیرہ

۴۔ اچھو۔ اچھے۔ اچھیں وغیرہ

پہلا سلسلہ "ہے۔ آہے" کا ہے۔ اس کا قریبی رشتہ سندھی کے آہے، آہیں سے ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اصل میں سنسکرت "اس" مادہ بمعنی "ہونا" سے آیا ہے۔ سندھی اور اردو کی گردانیں یہ ہیں:

سندھی	قدیم اردو
مان آہیاں	میں اَہوں
اسیں آہیوں	ہم اَہیں
تُوں آہیں	تواَہیں
تُوہیں آہیو	تم اَہیں
ہو آہے	وہ اَہے
ہو آہیں	وہ اَہیں

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ قدیم اردو اور سندھی میں یہ حروف ربط تقریباً ایک سے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہے کہ سندھی میں "آمے" بہت کھینچ کر اور دکنی میں "اَمے" قدرے تخفیف سے بولا جاتا ہے۔ واضح رہے کہ "آہ" قدیم ایرانی میں بھی موجود تھا۔ اس کا ثبوت ہمیں دارائے اعظم کے اس مخروطی کتبے (Cuneiform) سے ملتا ہے جس کی عبارت کے ابتدائی الفاظ یہ ہیں[۲۰]:

"نے اریکہ آہم، نے دروغنہ آہم، نے زور گر آہم (ترجمہ: نہ دشنام ہستم، نہ دروغ گو ہستم، نہ زور کن ہستم)۔ کیونی فارم یا مخروطی خط کے اس جملے سے اس قدیم مادہ "آہ" کا پتا چلتا ہے جس کا مفہوم وہی ہے جو سندھی "آمے" اور دکنی "آمے" کا ہے۔

اسی طرح دوسرا سلسلہ تھیا، تھیاں وغیرہ کا ہے۔ سندھی کے مصدر "تھیں" بمعنی ہونا سے مماثل ہے۔ سندھی میں یہ مصدر "ہونا" کے معنی میں بھی استعمال ہوتا ہے اور فعل معاون کے طور پر بھی۔

تیسرا سلسلہ آتھا، آتھار، آتھے، ہتے، ہتا اور تھا وغیرہ کا ہے۔ اس کا تعلق گجراتی آتھا، اتھی، آتھے وغیرہ سے ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اب تک اردو تھا، "آتھا" کی ارتقائی شکل سمجھا جاتا تھا لیکن حسن شوقی کے ہاں "اتھار" اور "اتھاہ" اس ارتقا کی دو کڑیاں اور ملتی ہیں۔ جیسے:

۱۔ نجانوں کہاں کیا نونتر اتھار
نجانوں کہاں دھیان پنتھی اتھار

۲۔ نظام الملوک وو جو بڑ کا اتھاہ
برھان الملوک لوس کوں لڑکا اتھاہ

اس لفظ کے ارتقا کی صورت اب یہ بنتی ہے: "اتھار۔ اتھاہ۔ اتھا۔ ہتھا۔ تھا"۔ حسن شوقی کے ہاں یہ تمام صورتیں ملتی ہیں جس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ زبان کا ترکیبی ارتقا جدید اردو کے قریب تر آچکا تھا۔ ایک اور مصرع دیکھیے:

ع زمیں پر دیوے جگمگاتے ہتے

میں "ہتے" گجراتی ہے۔

چوتھا سلسلہ اچھے، اچھو، اچھیں گجراتی اور راجستھانی میں ملتا ہے۔ یہ شکلیں جدید زبان میں متروک ہو گئیں۔ اس کی قریبی شکلیں سندھی، لاسی (لسبیلہ کی زبان) اور کشمیری میں بھی چھن، چھان، چھو اور کشمیری میں "چھوہ" (وہ ہے) ملتی ہیں۔

دکنی میں چونکہ متعدد مصادر مختلف زبانوں سے لیے گئے ہیں جن کے ماضی کسی اور قاعدے سے بنتے ہیں اس لیے ان مصادر کے ماضی بھی ان زبانوں کے اصول کے مطابق بنائے گئے ہیں۔ پنجابی اور گجری کا اثر بہت نمایاں ہے جیسے:

ع ستم چالیسے سیس توں ناک کا

میں "چالیسے" پنجابی طریقہ ہے اور

ع مبارک تجے تخت ہور تاج اچھو

میں "اچھو" گجراتی ہے۔ اسی طرح

ع بیٹھا تخت پر آو جمشید سا

میں "آو" پوربی اور راجستھانی طریقے پر استعمال میں آیا ہے۔

اسم فاعل بنانے کا ہندی طریقہ یہ ہے کہ مصدر پر "ہار" لگا دیتے ہیں۔ حسن شوقی کے ہاں بھی یہ طریقہ عام ہے، جیسے "کرن ہار"، "رحمن ہار"، "دھرن ہار" وغیرہ۔ کہیں کہیں گجراتی طریقے سے بنائے ہوئے اسم فاعل بھی استعمال کیے ہیں جیسے اس شعر میں:

کیتے مہاں آو تارو ہوئے

کیتے میزباں جاو تارو ہوئے

"آوتارو"، "جاوتارو" گجراتی طریقے سے بنائے گئے ہیں۔

حروف جار میں کئی حروف پنجابی سے آئے ہیں جیسے "تے"، "نال"، "نوں"، "سوں" وغیرہ۔ سرائیکی کا "کوں" بھی استعمال ہوا ہے۔ "میں" کی شکل "منے" بھی ملتی ہے۔ ایک حرف جار "منجھار" پرانی سندھی میں استعمال ہوتا ہے جس کے معنی "اندر" یا "میں" کے ہیں۔ شاہ لطیف کے ہاں "منجھاروں" یا "منجھارا" استعمال ہوا ہے۔ اس کا مخفف موجودہ سندھی میں "منجھ" انہیں معنی میں مستعمل ہے۔

حرف اضافت میں "کا" وغیرہ کے ساتھ "کیرا" بھی استعمال ہوا ہے جو اودھی، راجستھانی میں استعمال ہوتا ہے۔

اس سرسری مطالعے سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ اردو نے کسی ایک زبان سے اپنے مزاج کی تشکیل نہیں کی، بلکہ کم و بیش برصغیر پاک و ہند کی سب زبانوں سے اثر قبول کر کے اپنے مزاج کو اس طور پر بنانے میں کامیاب ہوئی ہے کہ ہر زبان بولنے والا اس میں اپنے مزاج کی جھلک دیکھ سکے۔ اسی لیے اس زبان کا بولنا اور سمجھنا برصغیر کی کسی دوسری زبان کے مقابلے میں آسان ہے۔ یہ تھوڑے سے عرصے میں گھل مل کر زبان پر چڑھ جاتی ہے۔ مزاج کے اسی رنگ کو دیکھ کر میں اردو کو پاک و ہند کی ساری زبانوں کا "حادا عظم مشترک" سمجھتا ہوں۔ آپ برصغیر کی کسی بھی زبان کے نقطۂ نظر سے اس کا لسانی تجزیہ کر لیجیے، آپ کو قدم قدم پر اسی زبان کے اثرات محسوس ہوں گے۔ پنجابی، سرائیکی، سندھی، گجراتی، راجستھانی، ہریانی، برج بھاشا، اودھی، مگدھی، کھڑی، پشتو، بروہی، ہندی، سنسکرت، مراٹھی، تلگو، فارسی، عربی، ترکی، انگریزی وغیرہ کے اثرات اس زبان میں مل کر اسی طرح ایک ہو گئے ہیں جیسے ایک بچہ کو دیکھ کر آپ کہہ اٹھتے ہیں کہ اس کی ناک ماں پر گئی ہے۔ چہرہ کی بناوٹ باپ پر گئی ہے۔ آنکھیں دادا کی سی ہیں لیکن ان سب کے باوجود اس بچہ کی اپنی انفرادیت ہے جو ان سب اثرات سے مل کر بننے کے باوجود اس کی اپنی ہے۔ یہی خصوصیت اردو زبان کی ہے۔ مثال

کے طور پر آئیے سندھی زبان کے تعلق سے "میزبانی نامہ" کے ابتدائی سو اشعار کا تجزیہ کریں۔

سندھی اور اردو زبان کی یہ مماثلت الفاظ، تلفظ اور چند مخصوص تہذیبی، تمدنی محاوروں اور بات کہنے کے مزاج سے ظاہر ہوتی ہے۔ یہاں ہم ایسے الفاظ کی فہرست دیتے ہیں جو میزبانی نامہ کے ابتدائی سو اشعار میں ہمیں ملے ہیں اور جو آج بھی سندھی میں استعمال ہوتے ہیں:

ناتوں : سندھی میں نام کے لیے آتا ہے۔
سٹن : سندھی میں مارنا، ختم کرنا۔
ماڑیاں : ماڑی کی جمع۔ سندھی میں دو یا تین منزلہ عمارت کو کہتے ہیں۔
مڑے : سندھی میں مڑنا، مڑن، کشیدہ کاری کرنا، آراستہ کرنا۔
وتے : وتن، یہ سندھی کا خاص لفظ ہے جو ہر فعل کے بعد فعل معاون کے طور پہ استعمال ہوتا ہے جس کے معنی ہیں تکرار یا کسی چیز کو کرتے رہنا۔ حسن شوقی کا مصرع ہے

ع جیتے راہتے سب وتے چاہتے

ایک اور مصرع:

ع سیلیاں سیلیاں سے چھلتیاں وتیاں

پھیارے : فوارے کے معنی میں سندھی میں آتا ہے۔
گُنگ : شامیانے کے معنی میں سندھی میں آتا ہے۔
پُھل : پھول کے معنی میں سندھی میں آتا ہے۔
سُکال : سکار سندھی میں اچھا زمانہ، اکال کی ضد۔
ریلے : ریلے (سندھی) پانی کا ریلا بہاؤ۔
سریا : سرن (سندھی) ملنا۔ حاصل ہونا۔
چکایے : چکن (سندھی) گاڑھا کرنا۔
ڈکال : ڈکار (سندھی) قحط۔ اکال۔
لپے : لپھن سندھی میں لیپنا پوتنا کے معنی میں آتا ہے۔

پچھے : سندھی چھپن، لگانا (جسم پر)

رسن تاب : سندھی میں ہوا کے لیے جھلی یا پنکھے کی رسی کھینچنے والے کو کہتے ہیں۔

آرڑیاں : سندھی آرسی کی جمع ہے۔ بلغ کی ایک قسم۔

بھوں : سندھی بھوں یہ۔ دھرتی، زمین۔

بافتے : (فارسی بافتن) سندھی میں کورے موٹے کپڑے کی قسم۔

سالو : سالوکا (جسے اردو میں شلوکا کہتے ہیں) اونی کپڑے کی قسم۔

کبیسر : کبت سر سندھی میں نعتیہ کلام کہنے والے شاعر کو کہتے ہیں۔ نعت گو۔

ہتھ : حات۔

کمیت : خنگ، بور، سمند، زردو، مشکی، پلنگ، ابلق، گھوڑوں کے یہ نام سندھی میں بھی آتے ہیں۔ بہری، ترمتی، شکرے، سنگسیر، شکاری پرندوں کے یہ نام سندھی میں بھی آتے ہیں۔

رتڑے : رنگے ہوئے کپڑے۔

کاپڑی : کپڑا رنگنے یا بیچنے والے۔

کجلی : سچ مچ کی۔

گاجتے : گجن۔ ہاتھی کی طرح آواز کرنا۔

دام اور بھیر : سازوں کی قسم۔

دوہیڑے : سندھی بیت کی قسم۔

سگھڑ : شاعر یا قوال۔

منڈل : ساز کی ایک قسم۔

دِسناداس : دیدہ و دانستہ۔

پھٹاکاں : پٹاخے۔

دیوٹیاں : دیاٹیاں۔ ڈیوٹ۔ مشعل۔

درشا : ڈٹھا۔ ڈسن۔ دیکھا۔

منجھار : میں۔ اندر۔

سٹیا : سٹن۔ چھوڑنا۔ پھینکنا۔

اسی طرح پنجابی، ہریانی، کھڑی، ہندی و سنسکرت، برج بھاشا، مراٹھی وغیرہ کے الفاظ دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس فہرست سے میرا منشا صرف یہ دکھانا ہے کہ اردو زبان کا ذخیرۂ الفاظ عربی، فارسی، ترکی کے ساتھ ساتھ برصغیر کی ہر زبان کے ساتھ اس طور پر مشترک ہے کہ یہ زبان کم و بیش سب زبانوں کی زبان بن جاتی ہے اور دو مختلف زبانیں بولنے والوں کے لیے ایک مشترک زبان بن جاتی ہے۔

حسن شوقی کی زبان کی چند دوسری خصوصیات یہ ہیں:۔

۱۔ "و" عطف ہندی، عربی اور فارسی الفاظ کے درمیان کثرت سے استعمال کیا جاتا ہے جیسے صوفے و منڈوے، جوئی و سوسن، وغیرہ۔

۲۔ اسی طرح اضافت بھی فارسی و ہندی الفاظ کے درمیان استعمال کی جاتی ہے، جیسے آبِ بھنور۔

۳۔ حرفِ اضافت کے بجائے "ے" کا استعمال کیا جاتا ہے۔ منارے عظیم (منارِ عظیم)، شے شیر مرد (شہِ شیر مرد) شے نامدار (شہِ نامدار)، شے تاجدار (شہِ تاجدار)، ملکے خدا (ملکِ خدا)، تارے رعیف (تارِ رعیف)۔

۴۔ کہیں فارسی ترکیب میں صفت کو موصوف سے پہلے استعمال کیا گیا ہے، جیسے سہی سرو (سروِ سہی)۔ کہیں ہندی ترکیب کو فارسی طریقے پر استعمال کیا گیا ہے، جیسے منڈوے بلند (بلند منڈوے)۔

۵۔ بہت سے الفاظ میں "ھ" یا "ہ" کا استعمال نہیں ملتا جیسے پارکی (پارکھی)، کمٹ (کمٹھ)، سنیرے (سنہرے)، روپیرے (روپہرے)، مجے (مجھے)، پین (پہن)، کدیں (کدھیں)، دیکہ (دیکھ)، اور کہیں "ہ" زائد ہے جیسے لکھا (لٹا)۔

۶۔ کہیں "ی" کا استعمال نہیں ہے جیسے سڑیاں (سیڑیاں یعنی سیڑھیاں، پشانی (پیشانی)۔ کہیں مد استعمال نہیں کیا جاتا ہے، جیسے اسمان (آسمان)۔ کہیں "ی"

زائد ہے جیسے "نظامیاں کوں فرمان یوں لیکھ توں" میں "لیکھ" (لکھ)۔

۷۔ واؤ معروف کی پوری آواز کی جگہ صرف پیش کی علامت استعمال کی جاتی ہے۔ جیسے نہیں، دُھنڈ ھنا، سُونے (سُنے) پھُل (پھول) لیکن کہیں ناز و کتر (نازک تر)، اوس (اُس)، اوجالے (اُجالے)، بُولایا (بُلایا)، گھوسے (گھسے)، سونیگا (سنے گا) استعمال کیا جاتا ہے۔

۸۔ کہیں "کے" بمعنی "کہ" جیسے

ع "کے" فردوس جنت کے سب پھول ہو

اور کہیں "کہ" بمعنی "کے" استعمال کیا گیا ہے۔ جیسے

ع یو سب مل "کہ" ایسا کیے یک بینا

یا

ع سنوارے بیٹھے لے "کہ" اپنا سوساز

۹۔ ضرورت شعری سے یا اس وقت کے مروجہ تلفظ کی وجہ سے متحرک الفاظ کو ساکن اور ساکن کو متحرک باندھا ہے جیسے اَوَل بجائے اول، مجَھ بجائے مجھ، کَپا بجائے کپا، یا اس کے برعکس عرَبی بجائے عربی باندھا ہے۔ قبَاد بجائے قباد (کیقباد)۔ ایک ہی شعر میں اُسی لفظ کو متحرک بھی باندھا ہے اور ساکن بھی جیسے تخت:

کے بادشاہی تخت تاج دے

کے تخت پر تے اٹھا راج لے

چرخ کے بجائے چرَخ

ع دیکھیں کیا چرَخ پھیر ہے آسماں

یہ ادبی زبان کو بول چال کی زبان سے قریب تر رکھنے کی کوشش ہے۔

۱۰۔ ناموں کو بھی ضرورتِ شعری کے مطابق توڑ موڑ لیا جاتا ہے جیسے ذوالقرن بجائے ذوالقرنین۔ سبنگین بہ تلفظ سب بت گیں باندھا ہے۔ تغالیا بجائے تغل خان۔

عماد یا بجائے عماد شاہ۔ سیف عین الملک یعنی سیف عینُ الملک۔

۱۱۔ ہندی طریقے سے مرکبات کی شکلیں، نلے توڑ، گل پھاڑ، منڈ پھوڑ۔

ع ہورن دھیر گرداں کھڑ کھ چھوڑتیں

میں "کھڑک چھوڑ"۔ اسی طرح رن کھنڈل، میٹھ بولنیاں (شیریں سخنان) کبوتر بچا، وغیرہ۔

۱۲۔ قافیہ اکثر صحت کے ساتھ باندھا ہے لیکن یہ مثالیں بھی ملتی ہیں۔ اولیا کا قافیہ "روسیاہ"، "نات" کا قافیہ "زکوۃ"، بہار کا قافیہ "بھاڑ"، "اندرسبا" (سبھا) کا قافیہ "زیبا"، "گل" کا قافیہ "پھول" (بروزن بھل)"، "سات" (ساتھ) کا قافیہ "سنگات"۔

بیاضوں کا تعارف

آیئے اب اُن بیاضوں سے بھی متعارف ہوتے چلیں جن سے "فتح نامہ" اور "میزبانی نامہ" لیے گئے ہیں۔

بیاض نمبر ۱ مخزون انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، جس میں "فتح نامہ نظام شاہ" (نسخہَ اول) اور "میزبانی نامہ" ہے، ۱/۲ ۹ انچ × ۱/۲ ۵ انچ کی تقطیع پر لکھی گئی ہے۔ متن میں ۱۷ سطریں اور حاشیے پر ۳۴ سطریں ہیں۔ عنوانات فارسی میں ہیں اور سرخ روشنائی سے لکھے گئے ہیں۔ خطِ نستعلیق خوشنما ہے۔ اس میں کل صفحات ۱۰۷، اور دس مثنویاں ہیں: (۱) "معراج نامہ" از بلاقی۔ (۲) "خیبر نامہ" از علی عادل شاہ ثانی شاہی۔ (۳) "محبوب نامہ" از شہمیر (۴) "نصیحت نامہ" از علی رحمتی۔ (۵) "میزبانی نامہ" از حسن شوقی۔ (۶) فتح نامہ نظام شاہ" از حسن شوقی۔ (۷) "تاریخ سکندری" از نصرتی۔ (۸) "فتح نامہ بکھیری" از میرزا مقیم۔ (۹) "چندر بدن و مہیار" از مقیمی۔ (۱۰) "نجات نامہ" از ایاغی۔ "فتح نامہ نظام شاہ" اور "میزبانی نامہ" کا متن اسی نسخے سے لیا گیا ہے۔ کاتب کا نام اور سن کتابت درج نہیں ہیں۔ "میزبانی نامہ" کا ترقیمہ یہ ہے: "مرتب شد میزبانی نامہ سلطان محمد عادل شاہ گفتار حسن شوقی" اور "فتح نامہ" نظام شاہ کا ترقیمہ یہ ہے "مرتب شد فتح نامہ نظام شاہ گفتار حسن شوقی"۔

بیاض نمبر ۲، مخزون انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔ اس بیاض میں "فتح نامہ نظام

شاہ" کا نسخۂ ثانی (ناقص) ملتا ہے۔ شروع کے صفحات دست برد زمانہ ہوگئے۔ کچھ ابتدائی صفحات آخر میں لگ گئے ہیں۔ یہ ۸½×۵ انچ کی تقطیع پر لکھی گئی ہے۔ صفحات کی تعداد ۱۶۰ ہے۔ ہر حصہ پر اوسطاً پندرہ سطریں ہیں۔ ص ۱ تا ص ۶ "فتح وجیانگر" (فتح نامہ نظام شاہ)" کا آخری حصہ جس میں ۵۷ اشعار ہیں، ملتا ہے اور ص ۱۴۹ تک ص ۱۶۰ اسی مثنوی کے خاتمے سے پہلے کا حصہ لگا ہوا ہے۔ ص ۶۷ سے ص ۴۷ تک ایک دوسرا "فتح نامہ" ہے جس میں جے سنگھ اور صلابت خان کی جنگ کا فتح نامہ لکھا گیا ہے۔ یہ بیاض بہت کرم خوردہ ہے۔ خط شکستہ ہے۔ جدولیں نہیں ہیں۔ کہیں افقی انداز سے لکھا گیا ہے اور کہیں آڑا ترچھا لکھا گیا ہے۔ اس میں شیخ شرف الدین بوعلی قلندر پانی پتی کا فارسی "خواب نامہ" بھی ملتا ہے۔ مختلف لوگوں کے نام کچھ متفرق فارسی مکتوبات بھی ہیں۔ بیاض کے چھ صفحات میں علم رمل پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اس میں شاہ نعمت اللہ کا ایک فارسی مرثیہ بھی ہے۔ نوری کا ایک مرثیہ اور غریب کا ایک فارسی مرثیہ بھی اسی بیاض میں ہے۔ ان کے علاوہ آصف، والا، سیدان، عشقی، فقیر، مظہر، مرید، قاسمی، اعتقادی، ولی، ہادی کے مرثیے بھی ہیں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس میں مقیمی کی ایک مختصر فارسی مثنوی بھی ہے جس میں بے ثباتیِ دہر کو موضوع بنا کر نصیحت کی گئی ہے۔ تخلص کا شعر یہ ہے:

مقیمی نہ بینی دریں باغ کس
تماشا کند ہر یکے یک نفس

کاتب کا نام کہیں نہیں ہے۔ فتح نامہ نظام شاہ کا ترقیمہ یہ ہے:

من نوشتم انچہ دیدم در کتاب
عاقبت واللہ العلم بالصواب

تحریر فی التاریخ ششم شہر ربیع الاوّل ۱۰۹۶ھ میں مقام بالاپور نوکری ہرجی راجہ۔

املا کے بارے میں

زیادہ تر الفاظ میں نے اصل املا کے مطابق رہنے دیے ہیں۔ صرف "ہ" اور "ھ" کو بدلا ہے تاکہ پڑھنے میں آسانی ہو اور شعر آسانی سے وزن میں پڑھا جا سکے۔ بعض لفظوں کو میں نے

صرف الگ الگ کر دیا ہے تاکہ لفظ کو پہچاننے میں آسانی ہو یا پھر میں نے ایسے الفاظ کا املا درست کیا ہے جو اس وقت بھی صحیح نہیں مانے جاتے ہوں گے جیسے غوص اعظم کو غوثِ اعظم کر دیا ہے۔ جرت کو ہجرت اور نصل کو نسل۔ ذیل میں ایسے قدیم الفاظ کی فہرست دی جاتی ہے جن کا املا تبدیل کیا گیا ہے۔

قدیم	جدید	قدیم	جدید
دہریا	دھریا	غوص اعظم	غوثِ اعظم
اونچہ	اونچ	بتریر	بہ تحریر
نیچہ	نیچ	بتریر	بہ تحریر
کدہیں	کدھیں	ستر	سطر
بیچہ	بیچ	طغراے شاہی	طغرائے شاہی
گرچے	گرچہ	بھیری	بحری (نظام شاہ بحری)
لکہ	لکھ	چہتر	چھتر
لاکہ	لاکھ	دہنور	دھنور
بہر	بھر	سد	صد
مُوچہ	موچھ (مونچھ)	مندہیر	مندھیر
پوچہ	پوچھ (بمعنی دُم)	جرت	ہجرت
کیگا	کے گا (کہے گا)	اندر صبا	اندر سبا (اندر سبھا)
راکہ	راکھ	الٹّے	الٹے
کانٹہ	گانٹھ	پہوتے	پھوٹے
بجلدی	بہ جلدی	دھرتمیں	دھرت میں
رنگامیز	رنگ آمیز	ٹٹہ	ٹٹ (یعنی ٹوٹ)

بیٹھی	بیٹھی	ھاتی	ہاتی
نپھل	نپھل	دیکھیں	دیکھیں
سرنا	ثریا	آنکھ	آنکھ
سنبھل	سمن جل	کھول کر	کھول کر
بیحساب	بے حساب	ھت	ہت
آسمن	آہن	ھجوم	ہجوم
کیتی	کیتے	گیے	گئے
بہار	بھار	کیں	کئیں بمعنی کہیں
جتی	جتے	نتھا	نہ تھا
بہانت	بھانت	قوسے قزح	قوسِ قزح
ٹھوک	ٹھوک	کلیدے ظفر	کلیدِ ظفر
دہر	دھر	نامے الٰہی	نامِ الٰہی
جھمکنے	جھمکنے	نصل	نسل
صلح	سلح	گرمتر	گرم تر
کھندل	کھندل		

ترتیب کے بارے میں

۱۔ فتح نامہ کا مکمل متن نسخۂ اول و ثانی کو ملا کر بنایا گیا ہے۔ جہاں نسخۂ اول و نسخۂ ثانی دونوں میں اشعار مشترک تھے، وہاں نسخۂ اول کے اشعار متن میں لیے گئے ہیں اور اختلاف کو حاشیے میں ظاہر کر دیا ہے۔

۲۔ وہ اشعار جو صرف نسخۂ ثانی میں تھے انہیں نسخۂ اول میں موضوع کے تسلسل کے مطابق ملا دیا

ہے اور یہ عمل مثنوی کے صرف آخری حصے میں کیا گیا ہے۔ یہ سلسلہ شعر نمبر ۴۴۸ سے شروع ہوتا ہے۔ نسخۂ ثانی کے یہ اشعار نسخۂ اول میں شامل کیے گئے ہیں:

اشعار نمبر ۴۴۸ تا ۴۶۴

اشعار نمبر ۴۶۷ تا ۴۶۸

اشعار نمبر ۴۷۴ تا ۴۷۵

اشعار نمبر ۴۷۷ تا ۴۹۰

اشعار نمبر ۵۰۱ تا ۵۰۹

اشعار نمبر ۵۶۴ تا ۶۲۰

یہ وہ اشعار ہیں جو نسخۂ اول میں نہیں تھے۔ اختلاف حاشیہ میں ظاہر کر دیا ہے۔

۳۔ ان اشعار پر، جو دونوں نسخوں میں الفاظ و ترتیب کے لحاظ سے، قطعی ایک تھے "ص" کا نشان بنا دیا ہے۔

۴۔ "فتح نامہ نظام شاہ" موجودہ شکل میں ۶۲۰ اشعار پر مشتمل ہے، "میزبانی نامہ" ۲۱۴ اشعار پر۔ غزلیات کی تعداد ۲۹ ہے اور اشعار کی تعداد ۲۲۰ ہے۔ اس طرح جملہ اشعار کی تعداد ۱۰۵۴ ہو جاتی ہے۔

۵۔ ترقیمے متن سے نکال دیے گئے ہیں اور مخطوطات کے تعارف میں شامل کر دیے ہیں۔

۶۔ انجمن کا لفظ جہاں جہاں آیا ہے اس سے انجمن ترقی اردو پاکستان مراد ہے۔

۷۔ "میزبانی نامہ" کا چونکہ ایک ہی نسخہ تھا اس لیے اختلاف کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔

۸۔ حسن شوقی کی وہ غزلیں جو سخاوت مرزا صاحب اور حسینی شاہد نے دریافت کی تھیں ان کا اختلاف حاشیہ میں ظاہر کر دیا ہے۔

۹۔ صرف ان دو بیاضوں کا تعارف کرایا گیا ہے جن میں "فتح نامہ" اور "میزبانی نامہ" تھا۔ باقی وہ بیاضیں جن میں حسن شوقی کی ایک ایک، دو دو غزلیں تھیں یا جن سے دوسرے قدیم شعرا کا کلام لیا گیا ہے، چھوڑ دی گئی ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان بیاضوں کا تعارف انجمن ترقی اردو پاکستان نے "مخطوطاتِ انجمن" کے تحت شائع کر دیا ہے۔

(مارچ ۱۹۷۰ء)

حواشی

۱۔ رسالہ "اردو" کراچی، اپریل ۱۹۵۳ء، ص ۱۳۔

۲۔ "قدیم اردو" جلد اول، مرتبہ مسعود حسین خان۔ مطبوعہ حیدر آباد دکن، ص ۵۱۲۔ ۵۲۰۔

۳۔ بیاض انجمن ترقی اردو، کراچی (قلمی)۔

۴۔ بیاض انجمن (قلمی)۔

۵۔ ایضاً۔

۶۔ ایضاً۔

۷۔ مخطوطہ کتب خانہ سعیدیہ حیدر آباد دکن، بحوالہ سخاوت مرزا، "اردو" کراچی، اپریل ۱۹۵۳ء، ص ۱۳۔

۸۔ "واقعات مملکت بیجاپور"، جلد اول، مصنفہ بشیر الدین احمد، ص ۲۳۹۔ ۲۴۰۔ مطبوعہ آگرہ۔

۹۔ "قدیم اردو" از عبدالحق، انجمن ترقی اردو کراچی، ۱۹۶۱ء۔ ص ۷۵۔

۱۰۔ ایضاً، ص ۷۳، ص ۷۵۔

۱۱۔ "واقعات مملکت بیجاپور"، جلد اول، ص ۱۱۳۔

۱۲۔ "تاریخ فرشتہ" جلد چہارم، دارالطبع جامعہ عثمانیہ، ص ۶۳ مطبوعہ ۱۹۳۲ء۔

۱۳۔ "تاریخ وجیانگر" بشیر الدین احمد، ص ۲۹۶۔

۱۴۔ "تاریخ دکن" جلد چہارم، حصہ دوم، ص ۲۳۔

۱۵۔ "تاریخ گولکنڈہ" عبدالمجید صدیقی، ص ۸۳۔

۱۶۔ "تاریخ فرشتہ"، ص ۶۳۔

۱۷۔ ایضاً۔

۱۸۔ "تاریخ وجیانگر"، ص ۲۷۹۔

۱۹۔ ایضاً۔ ص ۲۸۹، ۲۹۰۔

۲۰۔ بیاض انجمن (قلمی)۔

۲۱۔ "قدیم اردو"، عبدالحق، ص ۸۶۔

۲۲۔ "اردو شہ پارے"، (۱۹۲۹)، ص ۱۰۲۔ حیدر آباد دکن۔

۲۳۔ "دکن میں اردو"، ص ۱۵۹، کراچی، ۱۹۶۰ء۔

۲۴۔ "قدیم اردو"، مرتبہ مسعود حسین خان، جلد اول، ۵۱۳ پر حسینی شاہد نے مصطفےٰ خان کی لڑکی کا نام تاج جہاں بیگم لکھا ہے جو صحیح نہیں ہے اس لیے کہ تاج جہاں بیگم عبدالرحمن کی لڑکی تھی اور بادشاہ کی ماموں زاد بہن تھی۔ دیکھئے "واقعات مملکت بیجاپور"، جلد اول، ص ۲۶۵۔

۲۵۔ "واقعات مملکت بیجاپور"، جلد اول، ص ۳۱۷۔

۲۶۔ بیاض انجمن (قلمی)۔

۲۷۔ "لنگوسٹک سروے آف انڈیا"، جلد ۸، حصہ اول، ص ۱۳۵، مطبوعہ دہلی۔

۲۸۔ "تاریخ ادبیات ایران" (فارسی)، تالیف آقائے دکتر رضا زادہ شفیق، ص ۱۸۔۱۹، تہران۔

دیوانِ نُصرتی

جب دکن کی رفیع الشان بہمنی سلطنت طبقاتی نفرت اور ملکی و غیر ملکی جھگڑوں کی وجہ سے منہدم ہو گئی تو اس سلطنت کے مختلف صوبے دار اپنے اپنے صوبوں میں خود مختار ہو گئے اور دیکھتے ہی دیکھتے پانچ سلطنتیں وجود میں آ گئیں۔ ان سلطنتوں میں گولکنڈہ اور بیجاپور کی سلطنتوں کے نام اپنی علم پروری اور ادب و فن کی سرپرستی کی وجہ سے آج بھی تاریخ کے صفحات پر جگمگا رہے ہیں۔ سلطنت بیجاپور ۸۹۷ھ سے ۱۰۹۸ھ تک قائم رہی اور پھر اورنگ زیب عالمگیر کے آخری دَور میں مغلیہ سلطنت کا حصہ بن گئی۔ ملک الشعرائُ نصرتی اسی سلطنت بیجاپور کے آخری دور کا سب سے بڑا شاعر ہے جس نے تین بادشاہوں ـــــ محمد عادل شاہ، علی عادل شاہ ثانی شاہی اور سکندر عادل شاہ کا دورِ حکومت دیکھا۔ محمد عادل شاہ (۱۰۳۷ھ-۱۰۶۷ھ) کے دورِ حکومت میں اس نے "قصیدۂ چرخیہ" لکھا جو نہ صرف فنی اعتبار سے بلکہ روانی، کلام کی شیرینی اور جذبہ و خلوص کی وجہ سے ایک خاصے کی چیز ہے۔ اس قصیدے میں بظاہر محمد عادل شاہ کا نام نہیں آیا لیکن نعت رسول ﷺ کے بعد جس خوبصورتی سے اس نے "محمد" عادل شاہ کی طرف اشارہ کر کے مدح کی ہے وہ فنی اعتبار سے ایک لطیف تخلیقی عمل ہے۔ نعت کے بعد نصرتی لکھتا ہے:

محمد ہے منعم کیرا خلق پہ اس دور کے
ہے جو او "اسمِ رسول" "خسروے ملکِ دکھن"
لطف سوں دھریا اللہ شاہ کی شاہی تلک
جگ میں جگت پر اچھے عیش پرم کے پٹن

پہلے شعر کے دوسرے مصرعے میں جتایا ہے کہ "اسمِ رسول" یعنی محمد ﷺ (عادل شاہ) "خسرو ملک دکھن" ہے۔ یہ بادشاہ سنی العقیدہ تھا اس لیے اس قصیدے میں خلفائے راشدین کی تعریف بھی ملتی ہے:

جس کوں نبی یار میں جتو کے وفادار ہیں
سب میں بڑے چار ہیں دین کوں قائم رکھن
صادق ابوبکرؓ امیر ولی عادل عمرؓ
شرف کے عثمانؓ شرف شاہ علیؓ صف شکن

محمد عادل شاہ کے بیٹے علی عادل شاہ ثانی شاہی (۱۰۶۷ھ-۱۰۸۳ھ) کا دورِ حکومت نصرتی کی تخلیقی قوتوں کا حقیقی دور ہے جس میں اس نے متعدد غزلوں، قصائد اور رباعیات وغیرہ کے علاوہ اپنی مشہورِ زمانہ عشقیہ مثنوی "گلشنِ عشق" اور رزمیہ مثنوی "علی نامہ" لکھے۔ سکندر عادل شاہ (۱۰۸۳ھ-۱۰۹۷ھ) کے دور میں، جو سلطنتِ بیجاپور کا آخری بادشاہ ہے، اس نے "تاریخِ اسکندری" لکھی۔ "گلشنِ عشق"① اور "علی نامہ"② شائع ہو چکے ہیں لیکن "تاریخِ اسکندری" اور بقیہ کلام اب تک نایاب تھا۔ "تاریخِ ادبِ اردو" پر کام کرتے ہوئے جب میں سینکڑوں بیاضوں اور مخطوطات کے جنگل سے گزرا تو مجھے اکثر ملا نصرتی کا کلام بھی ملتا رہا جسے میں دوسرے شعرا کے نایاب کلام کی طرح جمع کرتا رہا۔ "تاریخِ ادبِ اردو" میں نصرتی پر لکھتے ہوئے میں نے محسوس کیا کہ ریزہ ریزہ کر کے میرے پاس نصرتی کا اتنا کلام جمع ہو گیا ہے کہ اب نصرتی پر لکھنا اور اس کے بارے میں رائے قائم کرنا آسان ہے۔ نصرتی کا یہی وہ نادر و نایاب کلام ہے جسے ترتیب دے کر میں نے "دیوانِ نصرتی" کے نام سے شائع کیا ہے۔ جیسے "دیوانِ حسن شوقی"③ ادبِ اردو کے دورِ قدیم اور قبلِ ولی کی روایت کے مطالعے کے لیے غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے، اسی طرح ملا نصرتی کا یہ غیر مطبوعہ و نایاب کلام بھی غیر معمولی اہمیت کا حامل ہے۔

نصرتی وہ شاعر ہے جس کے کلام میں بیجاپوری اسلوب اپنے نقطۂ عروج کو پہنچا۔ وہ اس اسلوب کا سب سے بڑا نمائندہ ہے۔ بیجاپوری اسلوب کے سلسلے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ اس کا خمیر گجری اردو کے خمیر سے اٹھا ہے۔ گجری ادب کے مزاج پر، اس کے ذخیرۂ الفاظ و طرزِ فکر پر، اندازِ بیان، لہجہ اور آہنگ پر، اوزان، تشبیہ اور استعارے پر سنسکرتی و ہندوئی اسطور و روایت کا رنگ گہرا ہے۔ فارسی و عربی کے الفاظ بھی اس رنگ میں رنگ کر

دبے دبے سے نظر آتے ہیں۔ گجری ادب کا اسلوب دراصل ہندوئی روایت کی تجدید ہے اور بیجاپوری ادب و اسلوب بھی اسی روایت و مزاج کی مزید توسیع ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ فارسی طرزِ احساس جیسے جیسے گہرا ہوتا جاتا ہے ہندوئی رنگ اسی اعتبار سے ہلکا پڑتا جاتا ہے۔ برعکس اس کے گولکنڈہ کے ادبی اسلوب پر شروع ہی سے فارسی اثرات و اسالیب کا رنگ گہرا رہتا ہے اور یہ اسلوب آگے چل کر، اپنا سفرِ ارتقا طے کر کے، ولی کے اسلوب سے جاملتا ہے۔ دکنی ادب میں اسالیب کے یہی دو دھارے، الگ الگ بہتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اگر اردو زبان کا جدید اسلوب، جس کا بابا آدم ولی دکنی ہے، فارسی اسلوب و آہنگ کی کوکھ سے جنم نہ لیتا بلکہ بیجاپوری اسلوب کی روایت سے پیدا ہوتا تو آج بیجاپوری شعرا کا کلام گولکنڈہ کے شعرا کے مقابلے میں ہمارے لیے زیادہ قابلِ فہم ہوتا لیکن چونکہ ایسا نہیں ہوا اور نہ ہو سکتا تھا کیونکہ بیجاپوری اسلوب اپنے اظہار کے لیے ہزاروں سال کی مردہ زبان سنسکرت سے الفاظ لے کر اظہار کو سہل بنانے کی کوشش کر رہا تھا اور گولکنڈہ کا اسلوب ایک زندہ زبان فارسی سے اپنے جسم میں نیا خون شامل کر رہا تھا۔ اگر بیجاپوری اسلوب سے فارسی اثرات اور ذخیرۂ الفاظ کو خارج کر دیا جائے تو یہ اسلوب بھی مردہ ہو کر بیٹ ہو جائے۔ اس کی زندگی کا رشتہ بھی فارسی ذخیرۂ الفاظ، لہجہ، آہنگ اور طرز پر قائم ہے۔ بیجاپور کا شاعر صنعتی اپنی مثنوی "قصۂ بے نظیر" (۱۰۵۵ھ) میں اس رجحان کے خلاف آواز اٹھاتا ہے اور اسی عمل کو اپنی مثنوی کی بنیادی خصوصیت بتاتا ہے:

رکھیا کم سنسکرت کے اس میں بول
ادک بولنے تے رکھیا ہوں اصول

اسی بات کی طرف کبیر داس بھی اشارہ کرتا ہے، جب وہ کہتا ہے:

ع سنسکرت ہے کوپ جل بھاشا بہتا نیر

اردو زبان و ادب نے، اپنے دورِ قدیم میں، تقریباً پانچ سو سال سنسکرت سے فائدہ اٹھایا لیکن جب تخلیقی فنکاروں نے دیکھا کہ اس کی مدد سے آگے بڑھنا مشکل ہو گیا ہے اور جدید خیالات کا اظہار دشوار ہو گیا ہے تو وہ دھیرے دھیرے فارسی کی طرف بڑھنے لگے۔ حیرت ہے کہ وہ

راستہ، جس پر اردو زبان صدیوں چلتی رہی اور پھر جسے اس نے آج سے تقریباً چار سو سال پہلے ترک کر دیا، آج "اہلِ ہندی" زندہ الفاظ کو ترک کر کے تعصب و تنگ نظری کی بیساکھیوں پر، اسی راستے پر چل رہے ہیں اور بھول رہے ہیں کہ مردہ زبان سے ذخیرۂ الفاظ لینا خود زندہ زبان کو بھی مردہ بنا دیتا ہے۔ بہرحال آیئے

ع "تجھ کو پرائی کیا پڑی اپنی نبیڑ تو"

کے مصداق آگے چلیں۔

(۲)

نُصرتی کا نام "تذکرۂ شعرائے دکن" میں محمد نصرت لکھا ہے اور یہ نام تخلص کی مناسبت سے قرینِ قیاس بھی معلوم ہوتا ہے۔ "گلشنِ عشق" میں جہاں نصرتی نے بنی ابن عبدالصمد کی زبان سے چند اشعار کہلوائے ہیں وہاں یہ شعر بھی ملتا ہے:

دکھن میں توں ہے آج نصرت قریں،
بلند شعر کے فن میں سر آفریں

اس شعر سے بھی نصرتی کا نام "محمد نصرت" ہونے کی تصدیق ہوتی ہے۔ گارساں دتاسی نے "گلشنِ عشق" کے ایک قلمی نسخے کی سند پر اسے برہمن بتایا ہے لیکن نصرتی کی تصانیف میں اس سلسلے میں کہیں کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ خود نصرتی نے "گلشنِ عشق" میں جن باتوں کی طرف اشارہ کیا ہے وہ اس بات کی تردید کرتی ہیں۔ مولوی عبدالحق نے ذاتی طور پر اُس کے خاندان کے حالات کی جو تحقیق کی ہے اس سے بھی یہی ثابت ہوتا ہے کہ وہ نسلاً بعد نسلِ مسلمان تھا۔ مثلاً گیسو دراز کی مدح میں یہ شعر اسی بات کی تصدیق کرتا ہے:

بحمد للہ کرسی بہ کرسی مری
چلی آئی ہے بندگی میں تری

"گلشنِ عشق" سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ نصرتی کے آباؤ اجداد پیشہ ور سپاہی تھے:

کہ میں اصل میں ایک سپاہی اتھا
فدا درگہ بادشاہی اتھا

کہ تھا مجھ پدر سر شجاعت مآب
قدیم یک سلحدار جمع رکاب

وہ اس خاندان کا پہلا شخص ہے جس نے پیشۂ سپاہ گری کو چھوڑ کر شاعری کو اختیار کیا۔ باپ نے نصرتی کی تعلیم کا بہترین انتظام کیا اور علوم ِمتداولہ و مروجہ کی تعلیم بہترین اساتذہ سے دلوائی:

معلم جو میرے جتے خاص تھے
دھرن ھار وو مجھ سوں اخلاص تھے

یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ علی عادل شاہ ثانی شاہی بچپن سے اس کو پسند کرتا تھا:

میرا شہ جو بوجک رہے جوھری
وہ شہزادگی میں اتھا مشتری

اور جب وہ تختِ سلطنت پر متمکن ہوا تو اس نے نصرتی کو بلا بھیجا۔ اس بات کو نصرتی نے ان اشعار میں بیان کیا ہے:

بلا بھیج بندے کو اس حال میں
نظر کرے مرے بے بہا مال میں

پرکھتا چلیا یو رتن سر بسر
تھکے دیکھ پا رکھ یو اہلِ نظر

وہیں جگ میں بندہ رہنے بے نیاز
رکھیا اپنی خدمت میں کر سرفراز

بیجاپور میں نصرتی کی قبر نگینہ باغ میں آج بھی موجود ہے۔⑥

"تذکرۂ شعرائے دکن" میں عبدالجبار ملکاپوری⑦ نے نصرتی کا سالِ وفات ۱۰۹۵ھ لکھا ہے۔ "اردو مخطوطات، کتب خانہ سالار جنگ"⑧ میں نصیر الدین ہاشمی مرحوم نے یہ قطعۂ تاریخِ وفات دیا ہے:

ضرب شمشیر سوں یوں دنیا چھوڑ
جا کے جنت میں خوش ہو رہے؟
سالِ تاریخ آ ملایک نے
یوں کہی "نصرتی شہید اہے"

"نصرتی شہید اہے" سے ۱۰۸۵ھ برآمد ہوتا ہے۔ "اردو شہ پارے"⑩ میں پروفیسر محی الدین زور نے سالِ وفات ۱۰۸۱ھ دیا ہے جو اس لیے صحیح نہیں ہے کہ "تاریخ اسکندری" کا سالِ تصنیف، جو اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے:

سس ہور اسی پر جو تھے تین سال
کرے یک میں بر سب زمانے نے حال

۱۰۸۳ھ ہے اور ظاہر ہے کہ "تاریخ اسکندری" لکھتے وقت نصرتی یقیناً زندہ تھے۔ اس لیے نصرتی کا سالِ وفات ۱۰۸۵ھ صحیح معلوم ہوتا ہے۔

اس قطعۂ تاریخِ وفات سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ نصرتی طبعی موت نہیں مرے بلکہ حاسدوں نے انھیں قتل کرا دیا۔ غالباً یہ حاسد وہ لوگ ہوں گے جن کی شہرت کا چراغ نصرتی کے سامنے نہ جل سکا۔ نصرتی نے اپنے دور کے شعرا کی ایک ہجو بھی لکھی تھی جس سے اس بات کا مزید ثبوت ملتا ہے کہ اکثر شعرا اس سے حسد کرتے تھے۔ اس کی ایک غزل کے ایک شعر میں بھی اس بات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ کسی نجم نے بتایا تھا کہ اس کی جان کو خطرہ ہے۔ وہ شعر یہ ہے:

کہتے ہیں جو نجم اب تو خطر ہے جونو کا
اس راس پر پڑیا ہے یک اخترِ جلی

ایک رباعی میں وہ یارانِ دکن کی بے وفائی کا دکھڑا بھی سناتا ہے:

یارانِ دکن کس سوں وفائی نہ کریں
ہوئیں تو بلند بخت بھلائی نہ کریں
خوبی سوں تو میں ان کی کیا قطع نظر
انکار ہے گر پھر کو برائی نہ کریں

ہجو کے ایک شعر میں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ وہ دکھن کے شاعروں کی روش پر شعر نہیں کہتا:

دکھن کے شاعراں کی میں روش پر شعر بولیا تیں
ہوا کیا سب گزر گئے یو دیکھو حاضر وو دفتر ہے

رباعی اور اس شعر سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس کا خاندان دکھن میں آکر آباد ہوا تھا اور وہاں کے لوگ اس خاندان کو اب بھی باہر کا خاندان سمجھتے تھے۔ وہ خود بھی اپنے کلام کو "دکھن کے شاعراں کی روش" سے الگ کہتا ہے۔ رباعی اور شعر کے مطالعے سے محسوس ہوتا ہے کہ وہ خود کو اہلِ دکھن سے الگ کر رہا ہے۔

نصرتی کے کلام سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ قاضی سید کریم اللہ، شاہ ابوالمعالی اور شاہ نور اللہ وغیرہ اس کے دوست تھے۔ "ہجو سخن ور" میں نصرتی نے شوری بیجاپوری کے ایک شعر کی تعریف کی ہے اور اس کا حوالہ بھی دیا ہے:

مثال یک شعر میں اپنے شوری خوب بولیا ہے
کہ جس کی ات ہنر مندی مرے کن نت مقرر ہے
حسد کے درد منداں تیں ہٹانا کھ کوں کیسے ہو
لگے جیوں زہر امرت سا سخن گر روح پرور ہے

(۳)

ملا نصرتی (م ۱۰۸۵ھ) سے تین تصانیف یادگار ہیں۔ ایک "گلشنِ عشق" (۱۰۶۸ھ)، دوسری "علی نامہ" (۱۰۷۶ھ) اور تیسری "دیوانِ نصرتی" جس میں "تاریخِ اسکندری" یعنی "فتح نامۂ بہلول خان" (۱۰۸۳ھ) شامل ہے۔

"گلشنِ عشق" نصرتی کی سب سے پہلی تصنیف ہے جو علی عادل شاہ شاہی کے دور میں لکھی گئی۔ اس میں نصرتی نے منوہر و مدمالتی کی داستانِ عشق کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ یہ داستان ایک عرصے سے دکن میں مقبول تھی۔ شیخ منجھن نامی ایک شخص نے اسے ہندی میں بھی لکھا تھا جو اب نایاب ہے لیکن جس کا حوالہ فارسی کی ایک کتاب "قصہ کنور منوہر و مدمالت" (۱۰۵۹ھ) (۱۰) میں آیا ہے۔ ۱۰۶۵ھ میں اسی قصے کو عاقل خان رازی عالمگیری نے اپنی مثنوی "مہر و ماہ" (۱۱) کا موضوع بنایا۔ نصرتی نے اس میں اتنا اضافہ کیا کہ اس قصے کے مرکزی کرداروں کے ساتھ چنپاوتی اور چندر سین کی داستانِ عشق کو سلیقے سے شامل کر کے دو آتشہ بنا دیا۔ نصرتی نے "گلشنِ عشق" میں اپنے ماخذ کا کوئی ذکر نہیں کیا ہے۔ یہ بھی تعجب کی بات ہے کہ سوائے گولکنڈہ کے ملک الشعرا غواصی کی مثنوی "سیف الملوک بدیع الجمال" کے نصرتی نے بیجاپور میں لکھی جانے والی کسی مثنوی کا ذکر نہیں کیا۔ حالانکہ "گلشنِ عشق" سے پہلے مقیمی کی "چندر بدن و مہیار" جو ۱۰۳۵ھ اور ۱۰۵۰ھ کے درمیانی حصے میں لکھی گئی، صنعتی کی "قصۂ بے نظیر" (۱۰۵۵ھ)، عاجز کی "یوسف زلیخا" (۱۰۴۴ھ)، "لیلیٰ مجنوں" (۱۰۴۶ھ)، امین و دولت شاہ کی "بہرام و حسن بانو" (۱۰۵۰ھ)، ملک خشنود کی "جنت سنگار" (۱۰۵۰ھ) اور رستمی کا "خاور نامہ" (۱۰۵۰ھ) لکھی جا چکی تھیں۔

"گلشنِ عشق" میں قصے کا مزاج وہی ہے جو آزمنۂ وسطیٰ کی سب داستانوں میں ملتا ہے۔ یہاں بھی اس دور کی دوسری داستانوں کی طرح بادشاہ، شہزادے اور شہزادیوں کی داستانِ عشق بیان کی گئی ہے۔ قصہ بہت دلچسپ اور حیرت انگیز ہے۔ یہاں طلسم بھی ہے اور دیو پریاں بھی، صحرائے آتشیں بھی ہے اور جنگ و جدال بھی، مہمات و مشکلات بھی ہیں اور فتح و نصرت بھی، عشق میں دیوانگی کی شدت بھی ہے اور آرزوئے وصل کی شعلہ سامانی بھی۔ یہ

داستان بھی، اس دور کی سب داستانوں کی طرح بیانِ وصل پر ختم ہوتی ہے۔ یہ معاشرہ مایوسی کو کفر جانتا تھا اور اس بات پر عقیدہ رکھتا تھا کہ ہر مشکل کے بعد راحت اور ہر تکلیف کے بعد آرام ہے۔ فراق کے جہنم سے گزر کر ہی وصل کی جنت میسر آسکتی ہے۔ اسی لیے اس تہذیب میں ناکامیوں کو کامیابیوں سے بدلنے اور ناممکن مہمات کو ممکن بنانے کا حوصلہ ملتا ہے۔ نصرتی نے جم کر تفصیل و جزئیات کے ساتھ اس داستانِ عشق کو بیان کیا ہے اور کوشش کی ہے کہ یہ مثنوی بھی زبان و بیان اور فن کے اعتبار سے اسی معیار کی ہو جس معیار کی مثنویاں فارسی زبان میں ملتی ہیں۔ اسی رجحان کے پیش نظر اس نے دکنی زبان کو فارسی معیار پر لانے کی کوشش کی۔ اس تخلیقی عمل میں اس نے دکنی زبان کی خصوصیات کو فارسی زبان کی خصوصیات سے ملا کر ایک نیا فنی معیار قائم کیا اور فخر کے ساتھ کہا:

ع دکن کا کیا شعر جیوں فارسی

اس تخلیقی عمل کو نصرتی نے "شعرِ تازہ" کا نام دیا:

دگر شعر ہندی کے بعضے ہنر
نہ سکتے ہیں لیا فارسی میں سنور
میں اس دو ہنر کے علاصے کوں پا
کیا شعر تازہ دونوں فن ملا

نصرتی کے طرز کی یہی انفرادیت ہے کہ اس نے ہندی و فارسی دونوں کے ہنر کو ملا کر ایک نئی تخلیقی صورت بنائی۔ اس عمل نے بیجاپوری اسلوب کو نئی توانائی اور قوت اظہار بخشی۔

بیجاپور کی مثنویوں کی ایک مشترک خصوصیت یہ ہے کہ یہاں سارا زور قصے پر ہوتا ہے جسے تیزی سے بیان کرنے کی کوشش کی جاتی ہے لیکن نصرتی نے فارسی روایت کی پیروی میں جزئیات نگاری اور فضا پر بھی زور دیا ہے اور اسی فضا میں وہ قصے کو آگے بڑھاتا ہے۔ گولکنڈہ کی مثنویوں میں جزئیات نگاری اور فضا پر شروع ہی سے زور ہے۔ وجہی کی "قطب مشتری" اور احمد کی "یوسف زلیخا" میں بھی یہی خصوصیت ملتی ہے۔ اس اعتبار سے "گلشنِ

عشق" بیجاپور کی پہلی مثنوی ہے جو گولکنڈہ کے اسلوب اور مزاج سے قریب تر ہے۔ باغات، محلات، جنگلوں، صحراؤں، سردی، گرمی، چاندنی، تمازتِ آفتاب، طلوع و غروب، برف باری، شادی، آرائش، رسمات اور فراق و وصال وغیرہ کی بھرپور اور خوبصورت تصویریں ملتی ہیں جس سے قصے کی فضا میں اثر انگیزی دو چند ہو جاتی ہے۔ نصرتی میں بڑے کینوس پر ساری جزئیات کے ساتھ بھرپور تصویر بنانے کی کمال صلاحیت ہے۔

نصرتی نے "گلشنِ عشق" بنی عبدالصمد کی تحریک پر لکھی تھی اور "علی نامہ" قاضی کریم اللہ اور شاہ نور اللہ کی فرمائش پر لکھا۔ یہ دونوں علی عادل شاہ کے دور کی وہ شخصیتیں تھیں جن کے تبحر علمی کی دھوم سارے بیجاپور میں مچی ہوئی تھی۔ "گلشنِ عشق" میں نصرتی نے عشق و بزم کے رنگ اُبھارے تھے۔ "علی نامہ" میں رزم و مہمات کے نقشے پیش کیے ہیں جس کی طرف "علی نامہ" کے آخر میں خود اس نے اشارہ کیا ہے:

دیکھو بات سنج عشق میں بے جواب
کہ ہے گلشنِ عشق حاضر کتاب
جو ہوتے ہیں معشوق و عاشق میں کام
کیا ہوں او سب نازکیاں سوں تمام
دیکھیں رزمیہ گر کنے کا ہنر
بزیں شعر پو ہے سخن مختصر
سنواریا یک بزم کی انجمن
کھلایا ہوں خوش رزم کے پھولبن
کتا ہوں سخن مختصر بے گمان
کہ یو شاہ نامہ دکھن کا ہے جان

علی عادل شاہ ثانی شاہی ۱۰۶۷ھ میں تختِ سلطنت پر بیٹھا اور اس کے ابتدائی دس

سال مختلف جنگوں اور مہمات میں گزرے۔ ۱۰۷۶ھ کے آخر تک یہ سب مہمات کم و بیش ختم ہو جاتی ہیں اور بادشاہ سارا وقت عیش و عشرت میں گزارنے لگتا ہے۔ "علی نامہ" علی عادل شاہ کے ابتدائی دس برسوں کے دورِ حکومت کی منظوم تاریخ ہے۔ نصرتی نے "علی نامہ" میں ان تمام جنگوں، فتوحات، سیاسی واقعات اور معرکوں کو تفصیل سے پیش کیا ہے۔ اس میں ایک طرف اس دور کی حقیقی جیتی جاگتی تصویر سامنے آجاتی ہے اور دوسری طرف یہ ایک رزمیہ مثنوی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ فردوسی نے "شاہ نامہ" میں پورے ایران کی صدیوں پرانی تہذیب کو موضوعِ سخن بنایا تھا۔ نصرتی نے ایک دکنی سلطنت کے صرف دس سالہ دور کو اپنا موضوع بنایا ہے۔

"علی نامہ" ایک طویل رزمیہ مثنوی ہے۔ اس کی ہیئت وہی ہے جو "گلشنِ عشق" یا دکن کی دوسری بڑی مثنویوں میں ملتی ہے۔ اسے مختلف حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور "گلشنِ عشق" کی طرح ہر حصے کے شروع میں بطور عنوان ایک یا دو شعر دیے گئے ہیں۔ عنوانات کے یہ شعر ایک ہی بحر اور ایک ہی زمین میں لکھے گئے ہیں۔ ان سے ایک طرف نفسِ مضمون کی طرف اشارہ ملتا ہے اور دوسری طرف اگر ان سب کو یک جا کر دیا جائے تو ایک مکمل لامیہ قصیدہ بن جاتا ہے۔ فتح کے موقع پر جو بادشاہ کی مدح لکھی گئی ہے اسے قصیدے کا نام دیا ہے اور باقی ہر واقعہ، ہر مہم اور معرکے کو مثنوی کا نام دیا ہے۔ مہمات اور جنگوں کے نقشے، فوجوں کے مقابلے، لشکر آرائی، میدانِ جنگ، فوجوں کا کوچ، جنگ کی تیاری اور فتح و شکست کے واقعات کو شاعرانہ انداز میں تاریخی صحت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ "علی نامہ" لکھتے وقت نصرتی کے سامنے "شاہنامۂ فردوسی" کی روایت تھی اور اس روایت نے "علی نامہ" کو وہ انفرادیت بخشی کہ آج تک اردو شاعری میں یہ اپنی شاعرانہ عظمت کی وجہ سے بے مثال ہے۔ رزمیہ اس مسلسل نظم کو کہا جاتا ہے جس میں کسی ایک یا ایک سے زیادہ اشخاص کے کارناموں کو اجاگر کیا جائے۔ رزمیہ میں اس دور کی تہذیب، اس کی معاشرت اور کلچر واقعات کا حصہ بن کر آتے ہیں۔ اس طرح رزمیہ نظم صرف واقعات کا بیان ہی نہیں رہتی بلکہ اس تہذیب کی تاریخ بھی بن جاتی ہے۔ رزمیہ نظم میں واقعات، وضاحت و تفصیل کے ساتھ، پُروقار اور پُرشکوہ انداز میں بیان کیے جاتے ہیں جس میں زورِ بیان سے ایسا لہجہ اور

ایسی روانی پیدا کی جاتی ہے کہ اسے تیزی اور پرجوش روانی کے ساتھ پڑھا جا سکے۔ موقع و محل کے مطابق لہجے اور اسالیب بدلتے جاتے ہیں لیکن زور بیان اسی طرح باقی رہتا ہے۔ ان سب واقعات کا جال کسی ایک تاریخی یا مرکزی کردار کے ارد گرد بنا جاتا ہے۔ کارناموں کی عظمت سے نظم کی عظمت اور شاعری کی عظمت سے کارناموں کی عظمت بروئے کار آتی ہے۔ "علی نامہ" اس اعتبار سے دکنی زبان کا شاہنامہ اور اردو زبان کی پہلی اور واحد رزمیہ نظم ہے۔ عبدل کے "ابراہیم نامہ" میں بادشاہ (جگت گرو) کی بزم کا حال بیان کیا گیا ہے۔ "خاور نامۂ رستمی" میں حضرت علیؓ مرکزی کردار کی حیثیت ضرور رکھتے ہیں لیکن ان کے سارے کارنامے خیالی ہیں۔ "علی نامہ" نہ صرف صحیح تاریخی واقعات پر مبنی ہے بلکہ نصرتی کا ممدوح علی عادل شاہ ایک زندہ و حقیقی شخصیت بھی ہے۔ "علی نامہ" سے مغلوں کی ان جنگی غلطیوں اور شکستوں کا حال بھی معلوم ہوتا ہے جن کا ذکر شمالی ہند کی کسی تاریخ میں نہیں ملتا۔

"علی نامہ" پڑھتے وقت یوں محسوس ہوتا ہے کہ شاعری کا ایک سمندر ہے جو موجیں مار رہا ہے۔ خشک تاریخی واقعات کو جس شاعرانہ حُسنِ بیان کے ساتھ نصرتی نے لکھا ہے، یہ ایک ایسا کمالِ فن ہے جس تک کوئی دوسرا شاعر نہیں پہنچتا۔ نصرتی کا قلم ایسی روانی اور چابک دستی سے خیال و جذبہ کو اظہار کے سانچے میں ڈھالتا ہے، اُس کا تخیل فضا اور موضوع کو اس طور پر باندھتا ہے کہ میدانِ جنگ کے نقشے، فوجوں کی معرکہ آرائی، قلعوں کے محاصرے، تلواروں کے بُرش، نیزوں کی یورش، گھوڑوں کی چُستی، فوجوں کا دَبدبہ اور ساری کیفیات و مناظر کی جیتی جاگتی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔ "علی نامہ" میں نصرتی نے تاثر کا صور پھونک کر تاریخی واقعات میں شاعرانہ اثر آفرینی پیدا کر دی ہے اور یہی تخلیقی عمل اس کی حقیقی عظمت کا اظہار ہے۔

"تاریخِ اسکندری"، جو "دیوانِ نصرتی" میں شامل ہے اور نصرتی کے باقی کلام کی طرح پہلی بار شائع ہو رہی ہے، نصرتی کے آخری دور کی تصنیف ہے جو اُس نے مرنے سے تقریباً دو سال پہلے لکھی۔ مثنوی کی ابتدا میں اُس نے اس کا نام اور سالِ تصنیف دونوں کو بیان کر دیا ہے:

کھن بار یو تاریخ اسکندری
لگے جس کی گفتار یوں سرسری
سس ہور اسی پر جو تھے تین سال
کرے یک میں بر سب زمانے نے حال

علی عادل شاہ ثانی شاہی ۱۰۸۳ھ میں وفات پا گیا اور اس کے بعد جب اس کا پانچ سالہ بیٹا سکندر عادل شاہ تختِ سلطنت پر متمکن ہوا تو ایک بار پھر سرزمینِ دکن پر بھونچال آ گیا۔ اُمرا نے اقتدار کے لیے سازشیں شروع کر دیں۔ ادھر سیوا جی نے قلعۂ پنالہ پر قبضہ کر لیا اور چاروں طرف یورش کرنے لگا۔ خواص خان نے سیوا جی کے مقابلے کے لیے بہلول خان کو بھیجا۔ دو روز سخت مقابلہ رہا۔ بہلول خان نے ایسی پامردی اور ہمت و استقلال سے سیوا جی کا مقابلہ کیا کہ اُس کا لشکر منتشر ہو گیا اور دوسرے دن بہلول خان (م ۱۰۸۸ھ) نے نیا حملہ کر کے اسے شکست دے دی[۳۳]۔ نئے بادشاہ کو تخت نشین ہوئے چند ماہ گزرے تھے۔ یہ اس کے دورِ سلطنت کی پہلی فتح تھی۔ بادشاہ کی تخت نشینی کو نیک شگون سمجھا گیا اور سارے بیجاپور میں فتح کا جشن منایا گیا۔ نصرتی نے اسی دو روزہ جنگ کو اپنی مثنوی کا موضوع بنایا ہے۔

مولوی عبدالحق مرحوم نے "گلشنِ عشق اور "علی نامہ" سے اس کا مقابلہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "یہاں نصرتی کے کلام میں وہ زور اور شگفتگی نہیں ہے جو اول الذکر دونوں مثنویوں میں ملتی ہے"۔[۳۴] لیکن وہ بات جو مولوی عبدالحق نے نظر انداز کر دی، یہ ہے کہ "تاریخ اسکندری" کا مقابلہ "علی نامہ" سے اس لیے نہیں کیا جا سکتا کہ "علی نامہ" علی عادل شاہ کے ہنگامہ پرور دس سالہ دَور کی بڑی مہمات کی تاریخ ہے اور "تاریخ اسکندری" صرف دو روزہ جنگ کی داستان ہے جس میں سیوا جی سے قلعۂ پنالہ واپس لیا گیا ہے۔ اس کا مقابلہ پورے "علی نامہ" سے کرنے کے بجائے اگر کسی ایک جنگ کے بیان سے کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس میں وہی زورِ بیان، وہی شگفتگی اور وہی شاعرانہ قوت موجود ہے جو نصرتی کے کلام کا طرۂ امتیاز ہے۔ "تاریخِ اسکندری" کو اگر "علی نامہ" میں ملا دیا جائے تو اس میں کوئی ایسا فرق محسوس

نہیں ہوتا کہ اسے کسی طرح بھی کمزور کہا جاسکے۔ نصرتی کی شخصیت یہاں بھی اسی طرح موجود ہے جس طرح "علی نامہ" اور "گلشن عشق" میں۔ یہاں بھی مثنوی کی وہی ہیئت ہے جو کم و بیش "علی نامہ" میں ملتی ہے۔ مثنوی کو سات حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے اور اسے فنی لحاظ سے ان تمام مراحل سے گزارا ہے جن سے اس نوع کی مثنویاں گزرتی ہیں۔ تیاری، فوجوں کا کوچ، آپس کے صلاح مشورے، معرکہ آرائی، لشکر کشی، میدانِ جنگ سب کا بیان آیا ہے۔ ساتویں حصے میں گھمسان کی جنگ اور بہلول خان کی فتح کا حال بیان کیا ہے۔ اسی رنگِ سخن کو "علی نامہ" کی کسی جنگ کے حال سے ملا دیا جائے تو اس میں وہ ساری خصوصیات نظر آئیں گی جو نصرتی کی شاعری میں عام طور پر ملتی ہیں۔ میدانِ جنگ میں سخت رن پڑ رہا ہے، نصرتی تخیل کی آنکھ سے اسے یوں بیان کرتا ہے:

پھوٹے کرہ نایاں نے دشمن کے گوش
کیا مغز بھیجا ہو جا کے تے ہوش
نقاریاں تے میداں بدرنے لگیا
کھڑا تھا سو جل رقص کرنے لگیا
جو نواب کر رُخ مخالف کے دھیر
برسنے لگیا صف سوں یک مشت تیر
دیے چھوڑ سو مرغِ تیراں شتاب
پنیے بیٹھ اُنی سر کے کانساں میں آب
خدنگاں کو بھالیاں پہ کار یوں کرے
نہ پوچھو کہ گگرے ہیں پھانٹے بھرے
وے تیر جب تیر بیٹھے پہ تول
لگے نھانسنے جیوں لگے پر دو کھول

جمی فوج یک پل میں ہوئی پھوٹ پھاٹ
یکیک خالسنے کوں دسے لاکہ باٹ
کھے توں کہ کدرشی پہ حاتی چھوٹا
بھریا تھا ہنگامہ سویک دم پھوٹا
نظر رن کے مردیاں کوں دیکھت سکی
کھے توں کہ پردا ہے کرنا بھی
ہوا کیچ یوں بھر کہ لہو ٹھاؤں ٹھاؤں
پھسلنے لگے بھوں پہ تیراں کے پاؤں
کئے حکم سب پر کہ اب بس کرو
پچھاڑیاں پہ ظاہر نکو کس کرو
بھلے مرد کا مرد پروار ہے
نگوڑیاں کو چپ دیکھنا عار ہے
کدھیں پھر کہ مُردے پکڑ آئیں گے
کریں گے سو اپنا سزا پائیں گے
یہی بات کر شکر حق لیا بجا
کھرا رن پہ رہ شادیانے بجا

موقع و محل کے مطابق یہ زورِ بیان پوری مثنوی میں ملتا ہے۔ یہاں بھی "علی نامہ" و "گلشنِ عشق" کی طرح نصرتی کی بُرگوئی اور قادر الکلامی کا احساس ہوتا ہے۔ لیکن "علی نامہ" کے مقابلے میں "تاریخِ اسکندری" میں ایک نمایاں فرق یہ ہے کہ یہاں زبان بدل رہی ہے اور اس میں فارسی اسلوب کا رنگ و آہنگ مقابلتہً گہرا ہو گیا ہے۔

لطف کی شیرینی، تخیل کی پرواز اور چند لفظوں میں معنی کا دفتر بیان کر دینا نصرتی کی شاعری کی وہ خصوصیات ہیں جو ہمیں اس طور پر بہت کم شعرا کے ہاں نظر آتی ہیں۔ قصیدوں میں اس تخلیقی عمل نے ایک ایسا رنگ جمایا ہے کہ نصرتی اُردو کا پہلا بڑا قصیدہ نگار بن کر سامنے آتا ہے۔ "علی نامہ" میں نصرتی کے سات قصیدے ملتے ہیں۔ "گلشنِ عشق" اور "علی نامہ" کے عنوانات مل کر دو اور قصیدے بن جاتے ہیں۔ اگر "ہجو سنور"، "مدح علی عادل شاہ"، "قصیدہ گھوڑا مانگنے کی درخواست پر" اور "قصیدہ چرخیہ" کو اور شامل کر لیا جائے تو اس طرح نصرتی کے کُل قصائد کی تعداد تیرہ ہو جاتی ہے اور یہ اتنی بڑی تعداد اور ان کا معیار اتنا بلند ہے کہ اُردو کے بلند پایہ قصیدہ نگاروں میں نصرتی کا شمار کیا جانا چاہیے۔ "علی نامہ" کے قصیدے ہر اعتبار سے بلند پایہ ہیں۔ "قصیدہ فتحِ ملناڑ" جو "علی نامہ" کا آخری قصیدہ ہے اور دو سو بیس اشعار پر مشتمل ہے، بیان کی رچاوٹ، شوکت و شکوہ، ترتیب اور قوتِ بیان کے باعث نصرتی کا شاہکار ہے۔ اس قصیدے میں نصرتی نے مختصر الفاظ میں معنی کا دفتر بھر دیا ہے۔ اسی طرح نصرتی کا "قصیدہ چرخیہ" جو دیوانِ نصرتی میں شامل ہے، اپنے اندازِ بیان، تخیل و معنی آفرینی، موسیقانہ آہنگ اور روانی کی وجہ سے ایک اور شاہکار قصیدہ ہے۔ اس "قصیدہ چرخیہ" میں الفاظ اور اصطلاحات چرخ سے متعلق لائے گئے ہیں اور نفسِ مضمون انھیں کے ذریعے بیان کیا گیا ہے۔ بحیثیت مجموعی اردو قصائد کے ذکر میں جہاں ہم سودا اور ذوق کا اب تک نام لیتے آئے ہیں، وہاں ہمیں دورِ قدیم اور قبلِ ولی کے مولانا نصرتی کا نام ان کے ساتھ ہی نہیں بلکہ ان دونوں سے پہلے لینا چاہیے۔

جہاں تک نصرتی کی غزل کا تعلق ہے، دکنی غزل کی روایت کے عین مطابق ان کی غزلوں کا موضوع بھی عورت ہے۔ نصرتی نے اپنی غزلوں میں ان عام عاشقانہ جذبات کا اظہار کیا ہے جو عام طور پر عشق میں پیش آتے ہیں اور مولانا حسرت موہانی کی اصطلاح میں نصرتی کا تصورِ عشق فاسقانہ ہے۔ نصرتی کی غزل میں ایک خصوصیت، جو شاہی کی غزلوں میں کہیں نظر نہیں آتی، جسم کو چھونے اور اُس سے لطف اندوز ہونے کی حسرت ہے۔ اُس کی غزلوں میں ندیدے پن اور عورت کو دیکھ کر رال ٹپکنے کا احساس ہوتا ہے۔ نصرتی کی غزلوں کا تصورِ عشق عورت کے جسم سے پیاس بجھانے تک محدود ہے۔ رات اس لیے عزیز ہے کہ وہ وصل

ساتھ لاتی ہے۔ جب رات ہو، محبوب ساتھ ہو اور بوسہ نئی زندگی بخش رہا ہو تو پھر سُدھ بُدھ کہاں رہتی ہے۔ یہی نصرتی کی غزل کا موضوع اور مزاج ہے۔ اس کی غزل میں رنگ رلیاں منانے کا احساس ہوتا ہے۔ اس مزاج میں شاہی کی پسند کا بھی دخل ہے جس نے اسی قسم کے اشعار میں داد دی اور شاعری کو شراب کی طرح نازنینوں کے ساتھ دادِ عشق دینے کے لیے استعمال کیا۔ نصرتی نے شاہی کی فرمائش پر اسی قسم کی غزلیں لکھیں اور بادشاہ وقت سے اس ہنر کی داد لی۔ ایک مقطع میں اس کی طرف اشارہ بھی کیا ہے:

غزل فرمائے پر شاہی کہیا اے نصرتی جتوں توں
جگت گر پن پسند کرنے کوں کر کوشش اپس سس سوں

نصرتی کی غزلوں میں اِس لیے تخیل، جذبہ اور معنی آفرینی کا وہ تخلیقی عمل، جو اُس کی طویل نظموں کی خصوصیت ہے، نہیں ملتا کہ اُسے شاہی کی پسند نے محدود کر دیا ہے۔ محفل میں ایسے راگ الاپنے سے کیا حاصل جس کا اثر سننے والے پر نہ ہو۔ شاہی کے شب ناچے میں اسی قسم کی غزلیں درج کی جاسکتی تھیں جس میں جسم کی پکار موجود ہو۔

نصرتی کی رباعیوں میں سے کچھ حمد و نعت میں ہیں اور کچھ ناصحانہ و عاشقانہ ہیں۔ ان رباعیوں کی زبان غزلوں کی زبان کے مقابلے میں زیادہ صاف ہے اور اُس جدید اسلوب سے قریب تر ہے جو آیندہ دور میں ولی کی شاعری میں ابھرتا ہے۔ اپنے دو مخمسوں میں سے ایک میں محبوب کے حُسن کی دلربائی کی تعریف کی ہے جس نے اس کے وجود کو ہلا کر رکھ دیا ہے۔ اس لیے پہلے بند میں اس کا لہجہ دُہائی کا لہجہ ہے اور ٹیپ کا مصرع "فریاد ہے اے شاہ، دلاداد ہمارا" اسی تڑپ کا اظہار کرتا ہے۔ برہ کی آگ میں عاشق جل رہا ہے اور وصل کا طالب ہے۔ اس مخمس میں عشق کے بعد اور وصل سے پہلے کی کیفیت کا اظہار کیا گیا ہے۔ دوسرا مخمس شاہی کی غزل کی تضمین ہے جس میں "عشق کے کھیل" کو موضوعِ سخن بنایا ہے۔ اس میں عشق کی آنکھ مچولی ویسے ہی کھیلی جارہی ہے جیسے بلی پہلے اپنے شکار سے کھیلتی ہے۔

بحیثیت شاعر نصرتی قدیم اردو کے عظیم ترین شاعروں میں سے ایک ہے جس نے بزمیہ اور رزمیہ دونوں قسم کی طویل مثنویاں لکھ کر اپنی شاعرانہ عظمت کا لوہا منوایا ہے۔

قصیدے میں اس کا نام سودا اور ذوق کے ساتھ لیا جانا چاہیے۔ وہ ایک باشعور فنکار ہے جسے یہ معلوم ہے کہ وہ کیا تخلیق کر رہا ہے اور اس کی ہیئت و نوعیت کیا ہونی چاہیے۔ یہاں یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ جب فنی اور شاعرانہ اعتبار سے وہ اتنا عظیم شاعر ہے تو آخر اب تک اردو ادب کی تاریخ میں نصرتی کو وہ مقام کیوں حاصل نہ ہو سکا جو اس کے بعد کے شعرا میں ولی دکنی کو میسر آیا؟ اس کی وجہ نصرتی کی شاعری نہیں بلکہ اظہار و بیان کی وہ روایت ہے جس میں نصرتی نے اپنے کمالِ شاعری کو پیش کیا اور جو مغلوں کی فتح دکن کے بعد ادب کے معیاری اسلوب کی حیثیت سے متروک ہو گئی۔ نصرتی کی زبان معیاری دکنی تھی جس کا اظہار بیان کا ایک نیا معیار "شعرِ تازہ" کے نام سے خود نصرتی نے قائم کیا تھا۔ ع دکن کا کیا شعر جیوں فارسی۔ اگر دکن کی یہ سلطنتیں باقی رہتیں اور دکنی اردو کا یہ روپ قائم رہتا تو آج بھی نصرتی قدیم اردو کا سب سے بڑا شاعر قرار پاتا۔ لیکن ہوا یہ کہ مغلوں کی فتح کے بعد شمالی ہند کی زبان دکنی ادب کی روایت پر غالب آ گئی اور تیزی سے سارے برِ عظیم میں ادبی اظہار کا واحد معیار بن گئی۔ یہ تہذیبی و لسانی تبدیلیوں کی ستم ظریفی ہے جو تاریخ کے موڑ پر اکثر اس طرح اچانک آتی ہیں کہ بڑے درخت گر جاتے ہیں اور پھر یہ ہوتا ہے کہ چھوٹے درخت بڑے نظر آنے لگتے ہیں۔ تاریخ کی اسی ستم ظریفی نے نصرتی کو چھوٹا اور ولی کو بڑا بنا دیا۔ لچھمی نرائن شفیق نے نصرتی کے ذکر میں اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ "اشعارِ اُو اکثر مضامینِ تازہ دارد ومعانی بیگانہ را بالفاظ آشنائی سازد" (۱۵) لیکن ساتھ ہی ساتھ اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے کہ "الفاظش بطور دکھنیاں بر زبانہا گراں می آید"۔ (۱۶) انہیں تہذیبی و لسانی تبدیلیوں نے نصرتی جیسے عظیم شاعر کو "جو بحیثیت شاعر ولی سے کہیں بلند ہے" (۱۷) کمسال باہر کر کے تاریخ کی بھولی میں پھونک دیا اور خود دکھنیوں کو اس کی زبان "گراں" گزرنے لگی۔ شفیق نے اپنے تذکرے میں نصرتی کی کسی تصنیف کا ذکر نہیں کیا ——— تہذیب کے سانچے بدلنے کے ساتھ جب اسلوب بدلتے ہیں تو عظمتیں کس طرح مٹ کر اپنی معنویت کھو دیتی ہیں، مُلا نصرتی تاریخ کی اِسی سفاکی کی مثال ہے۔

(۱۹۷۲ء)

حواشی

۱۔ "گلشنِ عشق" از نصرتی، مرتبہ مولوی عبدالحق، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۵۲ء۔

۲۔ "علی نامہ" از نصرتی، مرتبہ پروفیسر عبدالمجید صدیقی، مطبوعہ سالار جنگ دکنی پبلشنگ کمیٹی، حیدر آباد دکن، ۱۹۵۹ء۔

۳۔ "دیوانِ حسن شوقی"، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی، ۱۹۷۱ء۔

۴۔ "تذکرہ شعرائے دکن"، از عبدالجبار ملکاپوری، ص ۱۰۹۰، مطبوعہ حیدر آباد دکن۔

۵۔ "گلشنِ عشق"، مرتبہ عبدالحق، ص ۲۔ مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان کراچی، ۱۹۵۲ء۔

۶۔ "نصرتی"، مصنفہ مولوی عبدالحق، ص ۱۵، اشاعت ثانی ۱۹۶۱ء، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۷۔ "تذکرہ شعرائے دکن"، ص ۱۰۹۱ء۔

۸۔ "اردو مخطوطات، کتب خانہ سالار جنگ"، ص ۶۰۱، مرتبہ نصیر الدین ہاشمی مرحوم۔

۹۔ "اردو شہ پارے"، ص ۶۰۔

۱۰۔ "فہرست مخطوطات فارسی"، برٹش میوزیم، جلد دوم، ص ۸۰۳۔

۱۱۔ "نصرتی" از مولوی عبدالحق، ص ۱۹ ۲۰۔

۱۲۔ "دیوانِ نصرتی"، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، قوسین، لاہور، ۱۹۷۲ء۔

۱۳۔ "واقعات مملکت بیجاپور"، جلد اول، ص ۳۱۸۔

۱۴۔ "نصرتی"، از عبدالحق، ص ۲۲۰۔

۱۵۔ "چمنستانِ شعرا"، ص ۳۲۲، مطبوعہ انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۲۸ء۔

۱۶۔ ایضاً۔

۱۷۔ "مقدمہ گلشنِ عشق"، از عبدالحق، ص ۱۲، مطبوعہ انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۵۲ء۔

ولی کا سال وفات

بظاہر یہ بات غیر ضروری معلوم ہوتی ہے کہ آج اس بات پر بحث کیجائے کہ ولی دکنی کا سال وفات کیا تھا؟ لیکن یہی بات اس وقت بامعنی ہو جاتی ہے جب ہم یہ تسلیم کرتے ہیں کہ ولی دکنی اردو شاعری کے نظام شمسی کا وہ سورج ہے جس کے دائرہ کشش میں اردو شاعری کے مختلف سیارے تقریباً دو سو سال تک گردش کرتے رہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر نسل نے ولی کو اردو شاعری کا باوا آدم کہا ہے۔ جو بھی آیا اس نے ولی کو خراج تحسین پیش کیا۔ جس نے دیوان دیکھا لہلوٹ ہو گیا۔ جس نے کلام پڑھا ولی کی عظمت کا قائل ہو گیا۔ شمالی ہند میں اردو شاعری کی پہلی روایت کا آغاز ولی کے زیر اثر ہوا اور اسی لیے اس کے بعد کی نسل کے کم و بیش سب شعرا نے نہ صرف دل کھول کر اسے داد دی بلکہ استاد بھی مانا۔ مولوی محمد باقر آگاہ (۱۱۵۸ھ۔ ۱۲۲۰ھ) نے لکھا کہ "ولی غزل و ریختہ کی اسی ایجاد میں سبھوں کا مبدا اور استاد ہے" (۱) میر حسن نے لکھا کہ "ابتدائے ریختہ ازوست۔ اول استادی ایں فن بنام اوست" (۲)

غرض کہ اس اہمیت و اولیت کے پیش نظر جو ولی محمد ولی دکنی کو اردو شاعری کی روایت میں حاصل ہے ضروری ہو جاتا ہے کہ باب تحقیق کو اس وقت تک بند نہ کیا جائے جب تک اس کے بارے میں ساری ضروری معلومات کی تصدیق نہ ہو جائے۔ اس کے حالاتِ زندگی کی ساری بنیادی تفصیلات ہمارے لیے اسی قدر ضروری ہیں جس قدر اس کا کلام ہمارے لیے اہم ہے۔ انھیں معلومات کو سامنے رکھ کر ہم اس کی شاعری کو اس کے اپنے دور میں رکھ کر دیکھ سکتے ہیں اور یہ معلوم کر سکتے ہیں کہ وہ کیا محرکات تھے جنھوں نے ولی کی شاعری کو جنم دیا۔ اس نے کس کس دور میں کن کن ذرائع سے اپنی شاعری کی تشکیل کی۔ وہ کون سے اثرات تھے جنھوں نے ولی کو ادب و اظہار کے قدیم دائرہ سے نکال کر جدید دائرہ میں داخل کیا۔ وہ کیا صورتِ حال تھی کہ ولی کی "نئی شاعری" سارے برصغیر کے اردو گویوں

کے لیے قابل قبول ہو گئی اور وہ فارسی کو ترک کر کے ولی کے پیچھے ہو لیے۔ اس قسم کے مطالعے کے لیے ولی کے دور حیات کا تعین بہت ضروری ہو جاتا ہے۔ کیا ان معلومات کے بغیر ہم غالب یا اقبال کی شاعری کا مطالعہ کر سکتے ہیں؟ پھر دلچسپ بات یہ ہے کہ ولی کے نام، وطن اور سالِ وفات پر اتنی بحث ہو چکی ہے کہ یہ بحث اب خود تاریخ ادب اردو کا حصہ بن گئی ہے۔ اس صورت میں اگر نئے مواد کی روشنی میں یہ بحث خود بخود پھر سے اٹھ کھڑی ہو تو ضروری ہے کہ نئے مواد کی روشنی میں نئے نتائج کو اہل علم کے سامنے پیش کر دیا جائے تا کہ آیندہ نسلیں ادب کی تاریخ کو صحیح مواد کی روشنی میں مرتب کر سکیں۔ تحقیق کا کام گڑے مردے اکھیڑنا نہیں ہے بلکہ ادب و تہذیب کے راستوں کو صحت کے ساتھ واضح اور متعین کرنا ہوتا ہے تا کہ جدید نسل اپنے ماضی اور اپنی روایت کو دن کی روشنی میں دیکھ سکے۔

۱۹۳۳ء تک مختلف اہل علم و ادب ولی کے مختلف سال وفات لکھتے رہے ہیں۔ مولوی سید احمد دہلوی مؤلف "فرہنگ آصفیہ" نے ولی کا سال وفات ۱۰۰۱ھ دیا ہے۔ احسن مارہروی نے "کلیات ولی" (۷) میں یہ قطعہ لکھا ہے:

ہوا ختم جب یو درد کا حال

گیارہ سو پو تھا اکتالیسواں سال

کہا ہاتف نے یو تاریخ معقول

"ولی کا ہر سخن حق پاس مقبول" (۱۱۴۱ھ)

اور بتایا ہے چونکہ ولی کی "دہ مجلس" کا سال تصنیف ۱۱۴۱ھ ہے اس لیے ولی اس سن تک ضرور زندہ رہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ چوتھے مصرع سے ۱۳۳۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ بہرحال یہ بات اب پایۂ ثبوت کو پہنچ گئی ہے کہ "دہ مجلس" کے مصنف ولی دکنی نہیں بلکہ ولی ویلوری ہیں۔ اس "قطعہ" نے ایک عرصہ تک اہل تحقیق کو غلط فہمی کا شکار رکھا۔ عبدالجبار خان ملکاپوری مؤلف "تذکرۂ محبوب الزمن" (۸) نے لکھا ہے کہ "سن ۱۱۵۵ھ کے قریب احمد آباد گجرات میں فوت ہوا"۔ قدیم تذکرہ نگاروں میں سے کسی نے ولی کا سال وفات نہیں دیا۔ جنوری ۱۹۳۴ء کے رسالہ "اردو" (۹) میں مولوی عبدالحق مرحوم نے "ولی کے سن وفات کی

تحقیق" کے عنوان سے ایک مضمون لکھا اور اس میں اس قطعۂ تاریخ کو سال وفات کے ثبوت میں پیش کیا جو انھیں دیوان ولی کے اس قلمی نسخے میں ملا جسے ۱۱۵۲ھ میں کاتب شسوار بیگ نے لکھا تھا اور جو کتب خانہ جامع مسجد بمبئی کی ملکیت ہے۔ وہ قطعہ یہ ہے:

مطلع دیوان عشق سید ارباب دل

والی ملک سخن صاحب عرفاں ولی

سال وفاتش خرد از سر الہام گفت

باد پناہ ولی ساقی کوثر علی

اس میں چوتھے مصرع سے ۱۱۱۸ھ برآمد ہوتے ہیں۔ تیسرے مصرع میں "از سر" کے اشارہ کی بنا پر "الہام" کے الف کا ایک عدد اور ملا دیا جائے تو ۱۱۱۸+۱=۱۱۱۹ھ بن جاتے ہیں۔

اپریل ۳۴ء کے "زمانہ" کانپور میں محمد یحییٰ تنہا نے "ولی کے سنہ وفات کی تحقیق" کے عنوان سے ایک مضمون لکھا اور بتایا کہ ولی کا سن وفات ۱۱۱۹ھ غلط ہے۔ صحیح سن وفات ۱۱۵۵ھ ہے۔ تنہا صاحب کے مضمون کے جواب میں سردار عبدالمجید نے اسی عنوان سے ایک مضمون اورینٹل کالج میگزین، اگست ۱۹۳۴ء میں لکھا جس میں انھوں نے واضح کیا کہ ولی کا انتقال ۱۱۵۵ھ سے پہلے ہو چکا ہے تھا کیونکہ ثناء اللہ کے مکتوبہ دیوان ولی میں جو ۱۱۳۸ھ کا لکھا ہوا ہے ولی کو مرحوم بتایا گیا ہے۔ لیکن اس کے بعد بھی اہل علم و ادب ۱۱۱۹ھ ہی کو صحیح سال وفات تسلیم کرتے رہے۔ ۱۹۴۹ء میں محمد یحییٰ تنہا کی تالیف "مراۃ الشعراء" شائع ہوئی جس میں لکھا گیا تھا کہ "ولی کی وفات ہرگز ۱۱۱۹ھ میں نہیں ہوئی جیسا کہ بعض حضرات کا خیال ہے" اور حاشیہ میں لکھا کہ "رسالہ اردو کے ایڈیٹر نے ۱۱۱۹ھ کو وفات ولی کا سن قرار دیا ہے جو بالکل غلط ہے۔ "زمانہ" کانپور ۱۹۳۴ء میں ہم ان کے اس خیال کی تردید کر چکے ہیں"۔ تنہا صاحب نے شاہ حاتم کے حال میں لکھا کہ "۱۱۴۳ھ کی لکھی ہوئی "دیوان زادہ" میں ایک غزل ہے جس کا ایک شعر یہ ہے:

اے ولی مجھ سے اب آرزوہ نہ ہوناکہ مجھے

یہ غزل کہنے کو نواب نے فرمائی ہے

اور چونکہ حاتم ولی کا نہایت احترام کرتے تھے اس لیے آخر الذکر (ولی دکنی) سے معذرت کی ہے کیوں کہ استاد کی غزل پر غزل کہنا خصوصاً ان کی موجودگی میں ان کے نزدیک سوء ادب ہے۔ علاوہ ازیں اس سے یہ بھی منکشف ہوتا ہے کہ ولی اس وقت زندہ اور غالباً شاہجہان آباد میں تھے"۞۔ مولوی عبدالحق نے "مراۃ الشعراء" پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا کہ "تنہا صاحب نے حاتم کے شعر سے جو نتیجہ اخذ کیا ہے وہ قطعی ثبوت اس بات کا نہیں کہ ولی اس وقت زندہ تھے۔ یہ شاعرانہ انداز بیان ہے۔ وہ ولی کو زندہ فرض کر لیتے ہیں اور اس سے معذرت خواہ ہیں"۔ اور لکھا کہ "تنہا صاحب نے ولی کا سن پیدائش ایک جگہ ۱۰۷۹ھ اور دوسری جگہ ۱۰۸۰ھ اور سن وفات ۱۱۵۵ھ لکھا ہے۔ یہ دونوں غلط ہیں"۞۔

۱۹۵۰ء میں "مراۃ الشعراء" کی دوسری جلد شائع ہوئی جس کے دیباچہ میں تنہا صاحب نے ولی کے سن وفات کی بحث اٹھائی۔ مولوی عبدالحق نے رسالہ "اردو" جنوری ۱۹۵۱ء میں تبصرہ کرتے ہوئے لکھا کہ "ہمارے ایک صاحب نظر دوست نے جب اسے پڑھا تو انھوں نے اس ساری بحث پر پوری تحقیق سے ایک نوٹ لکھا جو ہم اس تبصرے کے ساتھ شائع کر رہے ہیں"۞ یہ صاحب نظر دوست قاضی احمد میاں اختر جونا گڑھی مرحوم تھے جنھوں نے تنہا صاحب کے جواب میں لکھا کہ "وہ اس قطعہ (تاریخ وفات ولی) کو تو صحیح تسلیم کر لیتے ہیں لیکن "از سر الہام" سے حرف الف کا ایک عدد لینے کے بجائے "الہا" کے ۳۷ عدد لیتے ہیں اور ان کو ۱۱۱۸ھ کے ساتھ ملا کر ۱۱۵۵ھ بنا دیتے ہیں۔ .... لیکن ہمیں حیرت ہے کہ صاحب موصوف نے تعمیہ کا یہ طریقہ کہاں سے ایجاد کیا۔ اس کو ایجاد بندہ کہتے ہیں"۞۔ اس کے بعد اپریل ۱۹۵۱ء کے شمارہ "اردو" میں تنہا صاحب کا ایک خط شائع کیا گیا جس میں انھوں نے ۱۱۵۵ھ کو صحیح ثابت کرنے کے لیے اور دلائل دیے تھے اور اسی کے ساتھ حفیظ ہوشیار پوری کا ایک مضمون قطعہ تاریخ وفات ولی اور تاریخ گوئی پر شائع ہوا جس میں حفیظ صاحب نے تنہا صاحب کی اس دلیل کا کہ "بارھویں صدی میں اور اس سے قبل کے لوگ "از سر" سے ایک حرف لینے کے پابند نہ تھے" جواب دیا اور بہت سی مثالوں سے اپنی بات کی وضاحت کی اور لکھا:

"سنہ ۱۱۵۵ھ کا نظریہ خود بخود غلط ثابت ہو جاتا ہے اور وہ یہ کہ قطعہ مذکور دیوان ولی کے اس قلمی نسخے میں مندرج ہے جو ۲۱ جلوس محمد شاہی کا مکتوبہ ہے یعنی ۱۱۵۲ھ میں اس کی کتابت ہوئی ہے اور کاتب نے اپنا نام شہسوار بیگ لکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر قائل قطعہ مذکور نے اس تعمیہ سے ۱۱۵۵ھ مراد لی ہو تو ولی کی مفروضہ تاریخ وفات سے تین سال پیشتر اس مخطوطہ میں کسی طرح درج نہیں ہو سکتی تھی کیونکہ اس حساب سے ولی کی وفات اس مخطوطہ کے تین سال بعد ماننی پڑے گی۔ صرف یہی دلیل معترض کے دعوے کو رد کر دینے کے لیے کافی ہو سکتی ہے" [۱۰]

۱۱۱۹ھ کا مزید ثبوت ایک خانگی کتب خانہ کی ایک قلمی کتاب "اعراس نامہ" سے بہم پہنچایا گیا۔ قاضی احمد میاں اختر جوناگڑھی نے لکھا کہ "اعراس نامہ" میں "۲۶ شوال المکرم کے تحت میں ولی کی وفات ان کے برادر نسبتی شیخ فرید صدیقی احمد آبادی کے صاحبزادے شیخ جمیل اللہ کی لکھی ہوئی ہے۔ "سن امین بدر خفا" جس کے اعداد ۱۱۱۸ھ ہوتے ہیں۔ غالباً اس کے پہلے مصرعے میں کسی لفظ سے ایک عدد کا تعمیہ کیا گیا ہوگا جو اس مخطوطہ میں موجود نہیں ہے"۔ اور لکھا ہے کہ "ولی کے سن وفات کا مسئلہ اب طے ہو چکا ہے اور اس میں کسی کو شک وشبہ کی گنجائش باقی نہیں رہی" [۱۱]

اس کے ساتھ یہ بحث ختم ہو گئی۔ باب تحقیق بند ہو گیا اور ولی کا سال وفات ۱۱۱۹ھ تسلیم کر لیا گیا۔ تیرہ سال بعد صدرالدین فضا شمسی نے "ولی کا سن وفات" کے عنوان سے ایک مضمون لکھا اور طویل بحث کے بعد یہ نتیجہ نکالا کہ "المختصر مولوی احسن مفتی کا قطعہ قابل اعتنا نہیں اور سر دست ہم ولی کی رحلت کا سال ۱۱۳۹ھ ہی ماننے پر مجبور ہیں اس لیے کہ شاہ اللہ فانی نے جس دیوان ولی کی کتابت ۸ جلوس محمد شاہی میں کی اس سے یہی سال نکلتا ہے۔ ۱۱۳۹=۱۱۳۱+۸ھ" [۱۲]

اس ساری بحث میں جو چند باتیں سامنے آئیں وہ یہ تھیں:

(۱) وہ قطعہ تاریخ وفات جو مولوی عبدالحق کو ملا محمد شاہ کے عہد میں احمد آباد کے مفتی محمد

احسن کا لکھا ہوا ہے۔

(۲) یہ شعر:

دل ولی کا لے لیا دلی نے چھین
جا کہو کوئی محمد شاہ سوں

ولی کا نہیں ہے بلکہ مضمون کا ہے جو خواجہ خان حمید اورنگ آبادی کے تذکرہ "گلشن گفتار" میں اور "چمنستانِ شعراء" میں بھی مضمون ہی سے منسوب ہے۔

(۳) یہ بات بھی سامنے آئی کہ دیوان ولی مکتوبہ ثناء اللہ ۱۱۳۸ھ میں ولی کو مرحوم لکھا ہے۔

(۴) شمس اللہ قادری نے "اردوئے قدیم" میں (ص ۱۰۹) ایک مخطوطہ کا ذکر کیا ہے جس کا سنہ کتابت ۱۱۴۳ھ ہے اور اس میں بھی ولی کو مرحوم لکھا گیا ہے۔

(۵) مصحفی نے حاتم کے بیان میں حاتم کی زبانی جو یہ روایت نقل کی ہے کہ "روزے پیش فقیر نقل می کرد کہ در سن دویم فردوس آرامگاہ دیوان ولی درشاہجہان آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ"[۱۲] سے یہ کہاں ثابت ہوتا ہے کہ اس وقت ولی کا انتقال بھی ہو چکا تھا؟

(۶) پھر یہ بھی کہا گیا کہ میر نے "نکات الشعراء" (ص ۹۴) میں سید محمد عبدالولی عزلت، سراج اور آزاد کو معاصر ولی بتایا ہے جس کی عبارت یہ ہے کہ "مخفی نہ ماند کہ احوال یکے از یں شاعران سمت دکن کہ پُر بہ رتبہ اند مگر بعض، چنانچہ ولی و سید محمد عبدالولی و سراج و آزاد کہ معاصر ولی بود سررشتہ مربوط گوئی بدست ایشان یافتہ می شود" اور اس سے بھی یہی نتیجہ اخذ کیا گیا کہ ۱۱۱۹ھ صحیح تاریخ وفات نہیں ہے۔

غرض کہ یہ سب باتیں ایسی الجھا دینے والی ہیں کہ آدمی اسی میں عافیت جانتا ہے کہ ۱۱۱۹ھ ہی کو صحیح سال وفات تسلیم کر لیا جائے۔ اس بات کی تردید اس وقت تک نہیں کی جا سکتی جب تک نیا مواد سامنے نہ آئے جو پورے طور پر ۱۱۱۹ھ کو غلط ثابت نہ کر دے۔ "تاریخ ادب اردو" پر کام کرنے کے دوران مجھے سینکڑوں مخطوطات کے مطالعے کی ضرورت پڑی اور اس مطالعے کے دوران چند ایسے مخطوطات بھی نظر سے گزرے جن سے ولی کے سال وفات پر

مزید روشنی پڑتی تھی۔ اس بحث کے پس منظر اور نئے مواد کی روشنی میں اب ہم ولی کے سن وفات کا جائزہ لیتے ہیں۔

مولوی عبدالحق کا دریافت شدہ قطعہ تاریخ وفات ان وجوہ کی بنا پر صحیح معلوم نہیں ہوتا:

(۱) ۱۱۱۹ھ کے بعد تک ولی کے زندہ رہنے کا ثبوت ملتا ہے جس کی تفصیل آگے آئے گی۔
(۲) یہ بات مصدقہ ہے کہ ولی جوان سال نہیں بلکہ عمر طبعی کو پہنچ کر مرے۔
(۳) یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ ان کے مرشد، استاد، ساتھی وغیرہ ۱۱۱۹ھ کے بیس پچیس تیس سال بعد تک زندہ رہے۔
(۴) اگر ولی، جیسا کہ "مخزن نکات"(۱۴) میں قائم چاند پوری نے لکھا ہے، ۱۱۱۲ھ میں دہلی آئے اور شاہ گلشن سے ملے تو یہ کیسے ممکن ہے کہ سات سال کے عرصے میں اپنا رنگ سخن بدل کر وہ دیوان بھی مرتب کر دیتے اور ۱۱۱۹ھ تک وہ حیثیت و شہرت بھی حاصل کر لیتے جو ولی سے مخصوص ہے۔
(۵) ولی کا دیوان ان کی زندگی میں مرتب ہو چکا تھا جیسا کہ اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے:

شاعروں میں اُس کا نام کیا
جب ولی نے کیا یو دیوان جمع

(۶) اور اس میں کسی شبہ کی ذرا سی بھی گنجائش نہیں ہے کہ شاہ گلشن سے ولی کی ملاقات دلّی میں نہیں ہوئی(۱۵)۔
(۷) ولی کا دیوان، جیسا کہ مصحفی نے "تذکرۂ ہندی"(۱۶) میں لکھا ہے کہ جلوس محمد شاہ کے دوسرے سال دہلی آیا۔ آخر ۱۱۳۲ھ میں کیوں آیا؟ ۱۱۱۹ھ سے ۱۱۳۲ھ تک یہ کہاں رہا؟ واضح رہے کہ اورنگ زیب عالمگیر نے گولکنڈہ ۱۰۹۸ھ میں اور بیجا پور ۱۰۹۷ھ میں فتح کر لیا تھا۔ یہ بات بھی ذہن نشین رہے کہ ۱۱۳۲ھ تک دلّی میں اردو شاعری کا آغاز ہو چکا تھا اور فائز، حاتم، آبرو وغیرہ داد سخن دے رہے تھے۔

آئیے اب ان باتوں پر غور کریں۔ فراقی اور ولی کا ذکر اکثر تذکرہ نویسوں اور اہل تحقیق نے کیا ہے۔ ولی نے فراقی کے ایک مصرع پر اس طرح گرہ لگائی تھی:

ولی مصرعہ فراقی کا پڑھوں تب جب کہ وہ ظالم
کمر سوں کھینچا خنجر چڑھاتا آستیں آوے

تذکروں میں ان دونوں کی چشمک کا ذکر بھی آیا ہے اور اس سلسلے میں ولی کا یہ شعر بار بار نقل ہوا ہے:

تیرے اشعار ایسے نئیں فراقی
کہ جس پر رشک آوے گا ولی کوں

ان اشعار سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ولی اور فراقی ہم عصر تھے۔ فراقی کا سن ولادت ۱۰۹۷ھ ہے جس کا ذکر فراقی نے اپنی مثنوی "مراۃ الحشر" [۱۷] میں اپنے چار سالہ بیٹے کو مخاطب کر کے کیا ہے:

کیا مرے سن ہے چالیس کے چار کم
توں چوتھے میں اب رکھ لیا ہے قدم
تیرے ہور میرے مل کے چالیس سال
کہے ہیں کہ چالیس میں ہے کمال

یہ مثنوی ۱۱۳۳ھ میں لکھی گئی جیسا کہ ان اشعار کے چوتھے مصرع سے ظاہر ہوتا ہے:

کیا قصد تاریخ جب بولنا
یو اجمال تفصیل کے کھولنا
تو مجہ دل کیا اس وزا انتخاب
"یو دیکھو جو ہے بابرکت کتاب" (۱۱۳۳ھ)

گویا ۱۱۳۳ھ میں فراقی کی عمر ۳۶ سال تھی جب کہ ولی کے انتقال کو چودہ پندرہ سال ہو چکے تھے۔ ولی کے انتقال کے وقت، اگر غلطی سے ۱۱۱۹ھ کو صحیح مان لیا جائے، فراقی کی عمر ۲۲ سال بنتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ولی نے وہ غزلیں جن میں فراقی کا ذکر آیا ہے ۱۱۱۹ھ میں بستر

مرگ پر نہیں لکھی ہوں گی۔ وہ یقیناً پہلے کی ہوں گی۔ یہ بات قرینِ قیاس نہیں ہے کہ ولی جو ۱۱۱۹ھ تک اپنی شہرت کے بام عروج پر پہنچ چکا تھا (اگر ۱۱۱۹ھ کو صحیح مان لیا جائے) انیس بیس سال کے لونڈے کے منہ آئے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ فراقی اپنی مثنوی "مراۃ الحشر" (۱۱۳۳ھ) میں یہ لکھ رہا ہے کہ اس کی ساری عمر فارسی میں صرف ہوئی اور دکھنی میں وہ شعر سرسری طور پر کہتا ہے۔ وہ اشعار یہ ہیں:

میری عمر سب فارسی میں سری
کہوں شعر دکھنی تو میں سرسری
پکارے وقت جیب میں کھولتا
یوں دکھنی بچن گاہ گہ بولتا
نپٹ کم کیا ہوں میں دکھنی بچن
رکھیا نئیں ہوں اتنے کوں لے کر جتن

پھر اسی مثنوی میں فراقی ان شعرا کا ذکر بھی کرتا ہے جو مرحوم ہو چکے ہیں۔ ان میں نصرتی اور حسن شوقی تو شامل ہیں لیکن ولی کا کہیں ذکر نہیں ہے۔ ۱۱۳۳ھ تک ولی کی شہرت سارے برصغیر میں پھیل چکی تھی اور یہ ممکن نہیں تھا کہ وہ مر چکا ہوتا اور اس کا ہم عصر فراقی اس کا ذکر مرحوم شعرا کے ساتھ نہ کرتا۔ اس وقت خود فراقی کی عمر ۳۶ سال تھی لیکن وجدی ۱۱۴۴ھ میں جب اپنی مثنوی "تحزنِ عشق" لکھتا ہے تو اس میں ولی کو مرحوم شعرا کی فہرست میں شامل کرتا ہے۔ وجدی کے اشعار یہ ہیں[۲۵]:

غواصی ہاشمی طالب سخن سنج
ظہیر الدین جو ہے اسرار کا گنج
ولی کے وصف ہے بولوں سو تھوڑا
مہاں لوسکے تکلم کوں ہے جوڑا

کہاں تک شاعراں کے یوگنو نانو

خدا کی مغفرت اوں پر اچھو چھانو

ان اشعار سے معلوم ہوا کہ ۱۱۴۴ھ میں ولی مرحوم ہو چکے تھے جن کی مغفرت کے لیے وجدی دعا گو ہے۔ ۱۱۴۳ھ کے مکتوبہ دیوان ولی (۲۹) میں بھی ولی کو مرحوم کہا گیا ہے۔ ۱۱۳۸ھ مطابق ۸ جلوس محمد شاہی کے لکھے ہوئے نسخے (۳۰) کا ترقیمہ یہ ہے:

"دیوان اشعار ولی مسمیٰ سید ولی محمد مرحوم بتاریخ چہار دھم شہر محرم الحرام سن ۸ از جلوس میمنت مانوس محمد شاہ بادشاہ غازی خلد اللہ تعالیٰ ملکہ و سلطانہ روز چہار شنبہ وقت چاشت در بلدہ خیر البلاد احمد آباد حمیت عن الفساد بخط فقیر حقیر اضعف العباد و کلب محبوب سبحانی نمود بے بود ثناء اللہ فانی سمت انجام و صورت اتمام پزیرفت"۔

اس میں بھی ولی کو مرحوم لکھا گیا ہے۔ اس تمام بحث سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ۱۱۳۳ھ میں جب فراقی نے اپنی مثنوی "مراۃ الحشر" لکھی، ولی بقید حیات تھے لیکن جب ثناء اللہ نے ۱۱۳۸ھ میں دیوان ولی نقل کیا یا جب وجدی نے ۱۱۴۴ھ میں اپنی مثنوی "مخزن عشق" لکھی تو ولی وفات پا چکے تھے۔ ان شواہد کی روشنی میں ولی کا سال وفات ۱۱۱۹ھ کے بجائے، جو یقیناً غلط ہے، ۱۱۳۳ھ کے بعد اور ۱۱۳۸ھ سے پہلے متعین ہوتا ہے۔ یہ اتنا سیدھا سادا حساب ہے کہ اس میں کسی شک وشبہ کی گنجائش نہیں رہتی۔

اب اس بات کا مزید ثبوت اس سے بھی ملتا ہے کہ ولی کے مرشد، استاد، دوست سب کے سب ۱۱۱۹ھ کے بہت بعد وفات پاتے ہیں۔ شاہ گلشن کا انتقال ۱۱۴۱ھ میں ہوتا ہے (۳۱) خود فراقی کا انتقال ۱۱۴۴ھ کا واقعہ ہے۔ مولانا نورالدین صدیقی سہروردی کا سال وفات ۱۱۵۵ھ ہے (۳۲) علی رضا سرہندی ولی کے مرشد تھے۔ ایک شعر میں ان کا ذکر آیا ہے۔

بادشاہ نجف ولی اللہ

پیر کامل علی رضا پایا

علی رضا کی وفات ۱۱۴۲ھ میں ہوتی ہے (۳۳) مولانا نورالدین صدیقی کے بڑے

صاحبزادے شیخ محمد صالح عرف پیر بابا کا انتقال ۱۱۴۷ھ میں ہوتا ہے۔(۲۴) علی رضا سرہندی کے ایک مرید شاہ رحمت اللہ ۱۱۴۹ھ میں وفات پاتے ہیں۔(۲۵) اسی طرح ولی نے ایک شعر میں دہلی کے صوبیدار محمد یار خان * کا ذکر کیا ہے۔ قاضی احمد میاں اختر جوناگڑھی مرحوم کا خیال ہے کہ قیام دہلی کے زمانے میں ان سے ولی کی ملاقات ہوئی ہوگی۔ شعر یہ ہے:

کیوں نہ ہوئے عشق سوں آباد یہ ہندوستان
حسن کی دلی کا صوبہ ہے محمد یار خان (۲۶)

محمد یار خاں ولد اعتماد خان ۱۱۰۸ھ میں دارالخلافہ دہلی کا صوبیدار مقرر ہوا۔ ۱۱۱۴ھ میں فوجداری مراد آباد کا اضافہ ہوا اور ۱۱۱۹ھ تک اس عہدہ پر فائز رہا۔ بہادر شاہ اول کے زمانۂ حکومت میں "کار نظامت و نگہبانی قلعہ دہلی" پر مقرر ہوا۔ فرخ سیر کے زمانے میں "ہر چند آمد و رفتِ در بار نداشت اما بنام صوبہ داری گاہ بیگاہ مقدمات خبر باد رجوع میشود و در ہنگام اقتدار سادات بارھہ خانسامانی باو سپرد نمود۔ بعد از فرخ سیر ہر چند کارے نداشت اما جاگیرش تا آخر عمر بحال بود۔ در عہد محمد شاہ ہم درسہ مرتبہ بطلب بار یاب بادشاہی شدہ"(۲۷) اس سے معلوم ہوا کہ محمد یار خان بھی عہد محمد شاہی تک زندہ رہا۔

ان حالات و شواہد کی روشنی میں ولی کو ۱۱۱۹ھ میں مار کر تحقیق کے دروازے بند کر کے بیٹھ جانا تاریخ کا ایک حیرت ناک واقعہ ہے۔ اس بحث کی روشنی میں ولی کا سال وفات ۱۱۳۳ھ کے بعد اور ۱۱۳۸ھ سے پہلے متعین ہو جاتا ہے۔

(۱۹۷۲)

---

* کلیات جعفر زٹلی مخطوطہ، مخزونہ برٹش میوزیم لندن میں جعفر زٹلی کا یہ شعر ملتا ہے:

صوبہ خود مستقل نام او محمد یار خاں
مہر خنش، مہر سوزنش، لعل و کاغذ شد

حواشی

۱- "دیباچہ مثنوی گلزار عشق"۔ مصنف محمد باقر آگاہ، (قلمی) مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲- "تذکرہ میر حسن"۔ ص ۱۸۳، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ہند۔

۳- "کلیات ولی"۔ مرتبہ احسن مارہروی، مطبوعہ انجمن ترقی اردو ہند، اورنگ آباد، ص ۳۸۶۔

۴- "تذکرہ محبوب الزمن"۔ جلد دوم، ص ۱۱۳۲۔

۵- رسالہ "اردو"۔ جنوری ۱۹۳۳ء، ص ۱۹۳-۱۹۷۔

۶- "مراۃ الشعراء"۔ محمد یحییٰ تنہا، مطبوعہ شیخ برکت علی، لاہور۔

۷- رسالہ "اردو"۔ کراچی، اکتوبر ۱۹۳۹ء، ص ۱۳۳۔

۸- ایضاً، جنوری ۱۹۵۱ء، ص ۱۳۷۔

۹- ایضاً، ص ۱۳۶۔

۱۰- ایضاً، اپریل ۱۹۵۱ء، ص ۱۳۱۔

۱۱- ایضاً، جنوری ۱۹۵۱ء، ص ۱۳۳۔

۱۲- رسالہ "آجکل"۔ دہلی، ستمبر ۱۹۶۳ء، ص ۱۶۔

۱۳- "تذکرہ ہندی"۔ غلام ہمدانی مصحفی، ص ۸۰، انجمن ترقی اردو ہند، اورنگ آباد ۱۹۳۳ء۔

۱۴- "مخزن نکات"۔ مرتبہ اقتدا احسن، ص ۲۱، مجلس ترقی ادب، لاہور۔

۱۵- اکرام چغتائی نے "ولی اور شاہ گلشن کی ملاقات" میں جو بحث اٹھائی ہے وہ قیاس پر مبنی ہے۔ دیکھیے "اردو نامہ" کراچی، ۲۳واں شمارہ بابت ۱۹۶۶ء۔

۱۶- "تذکرہ ہندی"۔ ص ۹۰۔

۱۷- "مراۃ الحشر"۔ از فراقی (قلمی)، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۱۸- "مخزن عشق"۔ از وجدی (قلمی)، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۱۹- "اردوئے قدیم"۔ از شمس اللہ قادری، ص ۱۰۹، مطبوعہ نولکشور پریس، لکھنؤ۔

۲۰- "دیوان ولی" (قلمی)، مخزونہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری، ذخیرہ محمود شیرانی مرحوم۔
اب تک سارے محققین ۱۱۳۸ھ کے اس دیوان ولی کے نسخے کے بارے میں یہ لکھتے آئے ہیں کہ اس کا کاتب

ثناءاللہ ثانی ہیں۔ لیکن اگر ترقیمہ کی عبارت کو غور و توجہ سے دیکھا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ "ثانی" ثناءاللہ کا تخلص نہیں ہے بلکہ بطور قافیہ آیا ہے۔ مثلاً ترقیمہ کی عبارت میں "احمد آباد" کے لیے "خیر البلاد"، "محبت من الفساد" کے مقابلے میں "اضعف العباد" لایا گیا ہے۔ اسی طرح "سبحانی" کے لیے "ثانی" لایا گیا ہے جو لغوی معنی میں استعمال ہوا ہے۔ کاتب ثناءاللہ نے احمد آباد ہی میں اس "دیوان ولی" کی کتابت کی ہے اور جیسا کہ ہماری موجودہ تحقیق سے ثابت ہوتا ہے کہ ولی دکنی کی وفات کے فوراً بعد ہی لکھا گیا ہے۔ اس زاویہ نظر سے دیکھیے تو یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اس کے کاتب وہی ثناءاللہ ثنا شاگرد ولی ہیں جن کا ذکر اکثر تذکروں میں آتا ہے اور "مخزن شعرا" یعنی تذکرہ شعراء گجرات میں اس طرح آیا ہے:

"ثنا تخلص شیخ ثناءاللہ از شیخ زادگان احمد آباد بودہ و از اجل تلامذہ محمد ولی المتخلص بہ ولی وکسب فیض علمی از خدمت مخدوم العالم مولانا محمد نورالدین حسین صدیقی السہروردی حاصل ساختہ و در زمان محمد شاہ در ہنگام زخمی شدن حضرت مولانا شربت شہادت چشیدہ و عمر گرانمایہ خود را بصدق دل نثار پیر خود کرد"۔ (ص ۳۵)۔

۲۱۔ "سرو آزاد" از میر غلام علی آزاد بلگرامی، ص ۱۹۹، مطبوعہ حیدر آباد دکن، ۱۹۱۳ء۔

۲۲۔ "ولی گجراتی"، از ڈاکٹر ظہیرالدین مدنی، ص ۷۱۔

۲۳۔ "تحفۃ الکرام"، جلد اول، ص ۶۸۔

۲۴۔ ایضاً، ص ۳۸۔

۲۵۔ "تذکرہ اولیائے دکن"، جلد اول، ص ۳۶۳۔

۲۶۔ رسالہ "معنف"، علی گڑھ، شمارہ ۱۲، ص ۱۳۳۔

۲۷۔ "مآثر الامراء" (فارسی)، جلد سوم، ص ۷۱۱۔

مآخذ

قلمی کتب

۱۔ "مراۃ الشعر"، از فراقی، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ "مخزن عشق"، از وجدی، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۳۔ "گلزار عشق" از محمد باقر آگاہ، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۴۔ "دیوان ولی"، مکتوبہ ثناءاللہ، ۱۱۳۸ھ، مخزونہ مجموعہ شیرانی، پنجاب یونیورسٹی لائبریری، لاہور۔

۵۔ "دہ مجلس"، از ولی ویلوری (نقل)، مملوکہ افسر صدیقی امروہوی، کراچی۔

۶۔ "گل رعنا"، از لچھمی نرائن شفیق، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

تذکرے اور دیگر کتب

۷۔ "تذکرۂ ہندی"، از غلام ہمدانی مصحفی۔

۸۔ "گلشن گفتار"، از خواجہ خان حمید اورنگ آبادی۔

۹۔ "چمنستان شعراء"، از لچھمی نرائن شفیق اورنگ آبادی۔

۱۰۔ "نکات الشعرا"، از میر تقی میر۔

۱۱۔ "مخزن شعراء"، از قاضی نورالدین حسن خان رضوی فائق۔

۱۲۔ "تذکرہ محبوب الزمن"، از عبدالجبار خان ملکاپوری، جلد دوم۔

۱۳۔ "مراۃ الشعرا"، از محمد یحییٰ تنہا، جلد اول و دوم۔

۱۴۔ "تذکرۂ میر حسن"، از میر حسن دہلوی۔

۱۵۔ "مخزن نکات"، از قائم چاند پوری۔

۱۶۔ "اردوئے قدیم"، از سید شمس اللہ قادری۔

۱۷۔ "سرو آزاد" از غلام علی آزاد بلگرامی۔

۱۸۔ "تحفۃ الکرام"، از علی شیر قانع۔

۱۹۔ "تذکرہ اولیائے دکن"، جلد اول۔

۲۰۔ فہرست مخطوطات جامع مسجد بمبئی۔

۲۱۔ "تذکرہ شعرائے اورنگ آباد، از محمد سردار علی حیدر آبادی۔

۲۲۔ "یادگار ولی"، مرتبہ سید محمد حیدر آباد دکن۔

۲۳۔ "کلیات ولی"، از احسن مارہروی۔

۲۴۔ "فرہنگ آصفیہ"، از مولوی سید محمد دہلوی۔

۲۵۔ "ولی گجراتی"، از ڈاکٹر سید ظہیرالدین مدنی۔

[illegible]۔ "تاریخ گولکنڈہ"، از عبدالمجید صدیقی۔

۲۷۔ "تاریخ فرشتہ"، از قاسم فرشتہ۔

۲۹۔ "مآثر الامراء" (فارسی)، جلد سوم۔

رسالے

۲۹۔ رسالہ "زمانہ"۔ کانپور اپریل ۱۹۳۳ء۔

۳۰۔ "اورینٹل کالج میگزین"۔ لاہور اگست ۱۹۳۳ء۔

۳۱۔ سہ ماہی "اردو"۔ کراچی، اکتوبر ۱۹۳۹ء۔

۳۲۔ سہ ماہی "اردو"۔ کراچی، جنوری ۱۹۵۱ء۔

۳۳۔ سہ ماہی "اردو"۔ کراچی، اپریل ۱۹۵۱ء۔

۳۴۔ "نوائے ادب"۔ بمبئی جولائی ۱۹۵۲ء۔

۳۵۔ "اردو نامہ"۔ کراچی، ۲۳واں شمارہ، مارچ ۱۹۶۶ء۔

۳۶۔ رسالہ "مصنف"۔ علی گڑھ، شمارہ ۱۲۔

۳۷۔ رسالہ "آج کل"۔ ستمبر ۱۹۶۳ء۔

۳۸۔ سالنامہ "فنون"۔ شمارہ ۷۔ دسمبر ۱۹۶۶ء۔

دیباچہ گلزارِ عشق: محمد باقر آگاہ

(بارہویں صدی ہجری میں اُردو نثر کا قابلِ ذکر نمونہ)

یہ ایک عام سا دستور ہے کہ جب مصنف کوئی کتاب لکھتا ہے تو وہ اس کے آغاز میں اپنا نقطۂ نظر اور کتاب سے متعلق چند بنیادی و ضروری باتوں کی صراحت بھی کر دیتا ہے تاکہ پڑھنے والے مصنف کے نقطۂ نظر سے واقف ہو کر کتاب کا مطالعہ کر سکیں۔ اس تحریر کو عُرفِ عام میں دیباچہ یا مقدمہ کہا جاتا ہے۔ اُردو ادب میں چند دیباچے اور مقدمے ایسے ہیں جن سے اُس دور کے ادب کے بنیادی مسائل و رجحانات پر روشنی پڑتی ہے؛ مثلاً شاہ حاتم کا "دیباچہ"، جو انھوں نے "دیوان زادہ" پر لکھا، اس اعتبار سے ایک خاص اہمیت رکھتا ہے۔ سَودا کا دیباچہ بھی اسی ذیل میں آتا ہے۔ مولانا حالی کا "مقدمہ" تو ایسی بنیادی حیثیت کا حامل ہے کہ اُردو ادب کی تاریخ اس کے ذکر کے بغیر نامکمل ہے۔ اٹھارویں صدی عیسوی میں جس شخص نے التزام کے ساتھ اپنی اکثر تصانیف پر دیباچے لکھے وہ مولوی محمد باقر آگاہ ہیں۔ "تاریخِ ادبِ اردو" لکھتے ہوئے جب محمد باقر آگاہ کی تصانیف کے مخطوطات نظر سے گزرے تو ان کے دیباچوں میں اکثر مفید مطلب باتیں اور دلچسپ نکات نظر آئے۔ مثنوی "گلزار عشق" کا دیباچہ، باقر آگاہ کے ان سب دیباچوں میں، جو میری نظر سے گزرے، اس اعتبار سے زیادہ دلچسپ و مفید ہے کہ اس سے نہ صرف ان کے اپنے دور پر روشنی پڑتی ہے بلکہ چند ادبی و لسانی مسائل بھی سامنے آتے ہیں۔ اسی اہمیت کے پیشِ نظر میں یہ "دیباچہ" صحت متن کے ساتھ مرتب کر کے قارئین کرام کی خدمت میں پیش کر رہا ہوں۔

"محمد باقر آگاہ شافعی قادری بیجاپوری" ۱۱۵۸ھ [1] میں ایلور (مدراس) میں پیدا ہوئے۔ والد کا نام محمد مرتضیٰ تھا جو محمد صاحب کے نام سے مشہور تھے۔ محمد مرتضیٰ اصلاً بیجاپوری تھے۔ محمد باقر آگاہ نے سید ابوالحسن قربی بیجاپوری ثم ایلوری (۱۱۱۷ھ - ۱۱۸۲ھ) سے تحصیلِ علم کیا اور انھیں کے ہاتھ پر بیعت کی۔ قربی فارسی و اردو کے صاحبِ دیوان شاعر تھے

اور اپنے زمانے کے بڑے بزرگوں میں ان کا شمار ہوتا تھا۔ سید قربی سے تعلیم حاصل کر کے باقر آگاہ ترچنا پلی چلے گئے اور وہاں کچھ علوم ولی اللہ صاحب سے بھی حاصل کیے۔ اس کے بعد وہ تصنیف و تالیف کے کام میں منہمک ہوگئے۔ جب ان کی شہرت چاروں طرف پھیلی تو نواب محمد علی والاجاہ بہادر نے انھیں اپنے دربار میں بلایا اور اپنے دو بیٹوں امیر الامراء اور عمدۃ الامراء کا اتالیق مقرر کر دیا۔ کچھ عرصے کے بعد دبیری کا عہدہ بھی ان کے سپرد کر دیا۔

ان کی ولادت، علم و کمال اور وفات کے بارے میں "تذکرہ نتائج الافکار" میں لکھا ہے کہ:

"اصلش از بیجاپور است و ولادتش در ویلور سنہ ثمان و خمسین و مائۃ و الف (۱۱۵۸ھ) واقع شدہ۔ ذات ھمایونش بحلیۂ فضائل و کمالات آراستہ بود۔۔۔۔ در خیابان کرناٹک ھمچو وے سروے سر نہ بر کشیدہ واز گل زمین مدراس مثل او گلے رنگ افروز ندمیدہ۔۔۔ آخر الامر در سنہ عشرین و ماتین و الف (۱۲۲۰ھ) وفات یافت" (۳)۔

"تذکرہ صبح وطن" سے محمد باقر آگاہ کی تصانیف اور علم و فضل کے بارے میں کچھ اور باتیں بھی سامنے آتی ہیں:

"کثرت تصانیف عربی و فارسی و ہندی قریب پنجاہ ہزار و شش صد بیت (۵۰۶۰۰) در فنونِ شتیٰ مواحیر شہادت است بر محضر ایں دعویٰ۔ از فیضش بسیار مردم ایں دیار بکمال رسیدند" (۴)۔

مولوی محمد باقر آگاہ نے باسٹھ سال کی عمر میں ذی الحجہ کی چودھویں تاریخ کو ۱۲۲۰ھ میں وفات پائی اور "میلا پور کے راستے میں ہاتھی گنٹے کے پاس سُپردِ خاک کیے گئے" (۵) جیسا کہ اوپر کے اقتباسات سے معلوم ہوا کہ محمد باقر آگاہ نہ صرف صاحبِ علم و فضل تھے بلکہ اردو، فارسی اور عربی تینوں زبانوں میں شاعری بھی کرتے تھے۔ ان کے اردو، فارسی اور عربی کے دواوین موجود ہیں۔ اردو نثر و نظم پر انھیں یکساں قدرت حاصل تھی۔ "تحفۃ النساء"، "ریاض الجنان"، "روضۃ الاسلام"، "صبح نوبہارِ عشق" "فرائد در فوائد" (۶) "عقائد آگاہ" "محبوب القلوب" "ہشت بہشت" "ندرتِ عشق" اور "گلزار عشق" ان کی وہ تصانیف (۷) ہیں جو میری نظر سے گزری ہیں۔ ان کے علاوہ "دیوانِ ہندی"، "احسن النبیین"، "ریاض السیر"، "تحفۃ

الاحباب"، "مثنوی ادب سنگار" اور "کراماتِ قادریہ" وغیرہ کا ذکر عبد القادر سروری مرحوم (۷) نے اپنے مضمون "محمد باقر آگاہ" میں کیا ہے۔ "دیوانِ ہندی" کے بارے میں یہ بھی لکھا ہے کہ اس میں جملہ اصنافِ سخن پر طبع آزمائی کی گئی ہے اور باقر آگاہ نے اس پر ایک مفصل دیباچہ بھی لکھا ہے۔ ان تصانیف کے علاوہ پروفیسر سروری نے اسی مضمون میں تین اور تصانیف کا بھی ذکر کیا ہے اور ان کے نام "گلزارِ عشق"، "قصۂ رضوان شاہ و روح افزا" لکھے (۸) ہیں۔ نہ معلوم پروفیسر عبد القادر سروری کو یہ غلط فہمی کس بنا پر ہو گئی اور انھوں نے ایک تصنیف کو تین تصانیف کیسے بنا دیا اس لیے کہ "گلزار عشق" میں قصۂ "رضوان شاہ و روح افزا" ہی کو موضوعِ مثنوی بنایا گیا ہے جس کا ذکر خود باقر آگاہ نے "گلزارِ عشق" کے دیباچے میں ان الفاظ میں کیا ہے:

"الحال کہ تاریخ ہجرت باجاہ و جلال کے یک ہزار و دو سو پر گیارواں سال ہے، قصہ رضوان شاہ و روح افزا کا پسند کر کر اُوسے نظم کیا ہے"۔

اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ یہ دیباچہ باقر آگاہ نے ۱۲۱۱ھ میں لکھا جب کہ مثنوی "گلزارِ عشق" ۱۲۱۰ھ میں مکمل ہو چکی تھی جس کی تاریخِ تصنیف (۹) خود باقر آگاہ نے اس شعر کے دوسرے مصرعے سے ظاہر کی ہے:

ہوا ہاتف دعا سے زمزمہ سنج
گلشنِ رازِ حسن و عشق آباد

اور اسی نسخے میں (۹) خیر الدین فائق نے بھی اس مصرعے سے یہی سنہ تصنیف نکالا ہے:

ع یہ گلزار ہے راحت افزائے روح (۱۲۱۰ھ)

"رضوان شاہ و روح افزا" کا قصہ فارسی زبان میں مشہور تھا جسے فائز دکنی نے پہلی بار ۱۰۹۴ھ میں اسی نام سے دکنی اُردو میں نظم کیا اور مثنوی کے آخر میں اس کا سالِ تصنیف (۱۰) ان اشعار میں ظاہر کیا:

اتھا جس وقت سال ہجرت ہزار
اُس اوپر نود اس کے اوپر چہار

ہوا قصہ رضوان شاہ کا تمام
نبی ہور علی پر ہزاروں سلام

فائز کا ذکر محمد باقر آگاہ نے اپنے دیباچے یا مثنوی میں کہیں نہیں کیا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ مثنوی اُن کی نظر سے نہ گزری ہو اور انھوں نے اس قصے کو براہِ راست فارسی سے لے کر "گلزارِ عشق" کا موضوع بنایا ہو۔

"گلزارِ عشق" کے دیباچے سے ایک بات تو یہ سامنے آتی ہے کہ محمد باقر آگاہ کے زمانے میں دکنی اُردو کا رواج ادبی سطح پر کم و بیش ختم ہو گیا تھا اور اس کی جگہ "نئے معیار ریختہ" یعنی اردو نے لے لی تھی۔ اس کی وجہ باقر آگاہ نے یہ بتائی ہے کہ:

"جب شاہانِ ہند اس گلشنِ جنت نظیر (دکن) کو تسخیر کیے، طرزِ روزمرّہ دکنی نہج محاورۂ ہند سے تبدیل پانے لگی تا آں کہ رفتہ رفتہ اس بات سے لوگوں کو شرم آنے لگی"۔

اور اردو کو خود اختیار کرنے کا سبب یہی بتایا ہے کہ:

"دکنی اوس سبب سے کہ آگے مرقوم ہوا اس عصر میں رائج نہیں ہے، اوسے چھوڑ دیا اور محاورۂ صاف و شستہ کو کہ قریب روزمرۂ اردو کے ہے، اختیار کیا"۔

باقر آگاہ نے اپنے اس دیباچے میں محمد حسین آزاد سے سو سال پہلے برج بھاشا کو اُردو کی اصل بتایا ہے اور ریختہ و اُردو کی روایت پر ان الفاظ میں روشنی ڈالی ہے:

"ہندوستان میں مدت لگ زبانِ ہندی کہ اوسے "برج بھاشا" کہتے ہیں رواج رکھتی تھی۔ اگرچہ لغت سنسکرت اون کی اصل اصول اور مخزن فنون فروع و اصول ہے۔ پیچھے محاورہ برج میں الفاظ عربی و فارسی بتدریج داخل ہونے لگے اور اسلوبِ خاص کو اوس کی کھونے لگے۔ سبب سے اس آمیزش کے، یہ زبان ریختہ سے مسمیٰ ہوئی"۔

ایک اور دلچسپ بات یہ ہے کہ ولی کو جہاں "بانیٔ طرزِ جدید" اور "مبتدا" اور "استاد" بتایا ہے، وہاں اسے گجراتی لکھا ہے۔ ولی کے گجراتی یا دکنی ہونے کی بحث ہمارے ہاں پرانی

ہونے کے باوجود آج بھی زندہ ہے، اس لیے دکن میں بیٹھ کر آج سے تقریباً دو سو سال پہلے باقر آگاہ کا ولی کو گجراتی کہنا اہلِ تحقیق کے لیے بحث کے نئے دروازے کھولتا ہے۔ باقر آگاہ کے الفاظ یہ ہیں:

"جیسا ثنائی و ظہوری نظم و نثر فارسی میں بانی طرز جدید کے ہوئے ہیں، ولی گجراتی غزل و ریختہ کی ایجاد میں سبھوں کا مبتدا اور استاد ہے"۔

محمد باقر آگاہ قدیم دکنی شعرا کی تصنیفات کو اس لیے بلند رتبہ اور نصرتی کو اس لیے سب شاعروں سے بڑا درجہ دیتے ہیں کہ شمال کے شعرا میں سے "کوئی بھی مثنوی معتد بہ نہیں کہا، فقط غزلیات و قصائد و قطعات پر اکتفا کیا۔ برخلاف شعرائے دکن کے کہ اکثر مثنویات کہو ہیں۔ بالاتفاق غزل بولنا آسان اور مثنوی کا کہنا دشوار و گراں ہے"۔

"صاف و شستہ" اُردو میں لکھنے کے باوجود اپنے زبان و بیان پر دکنی اثرات کی وجہ وہ یہ بیان کرتے ہیں کہ "اول یہ کہ تاثر وطن یعنی دکن اوس میں باقی رہے۔۔۔۔ دوسرے یہ کہ بعضے اوضاع اوس محاورہ کے میرے دل نہاد نہیں"۔ اور یہ کہہ کر وہ تذکیر و تانیث کے مسئلے پر بڑی دلچسپ بحث اٹھاتے ہیں کہ "

"تذکیر و تانیث فعل نزدیک اہلِ دکن کے تابع فاعل ہے۔ اگر یہ مذکر ہے تو وہ بھی مذکر ہے اور اگر مؤنث ہے تو مؤنث۔ یہ قاعدہ موافق قاعدۂ عربی کے کہ سیدِ السنہ ہے اور قیاس صحیح بھی اوسی کی تائید کرتا ہے، برخلاف محاورۂ اُردو کے کہ اس میں نسبت فعل کے مفعول کی طرف کر کر مذکر کو مؤنث اور مؤنث کو مذکر کرتے ہیں"۔

پھر آگے چل کر عربی فارسی الفاظ کے صحیح تلفظ کے سلسلے میں لکھتے ہیں کہ:

"اے برادر! سب دکھنی کتابوں کو یک طرف دھر، کلامِ ریختہ گویوں پر انصاف سے نظر کر کہ اکثر الفاظ عربی و فارسی اوس میں زیر و زبر ہیں۔ برخلاف اس "گلزار" کے کہ پھولیں اوس کی شکست و ریخت سے سلامت ہیں۔ اگر کوئی لفظ کے اعراب خلاف مشہور نظر آویں تو خلافِ صواب کا گمان مت کر جیسا لفظ "امن" اور لفظ "نہر"، اس میں کہیں

حرکت میم و حرکت با لایا ہوں، اگرچہ مشہور دونوں کا ساکن ہے،
حالانکہ دونوں لفظ زبر سے میم وحا کی لغت فصیح ہے"۔

اسی طرح باقر آگاہ نے ضمناً چند مذہبی مباحث پر بھی اظہارِ خیال کیا ہے اور اس بات پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ انھوں نے باقر اور آگاہ دونوں تخلص کہاں کہاں اور کس کس زبان میں استعمال کیے ہیں۔ "ریاض الجنان" کے دیباچے میں بھی اپنے تخلص کے سلسلے میں انھوں نے اس بات کی صراحت کی ہے کہ:

"تخلص اپنا وہی لفظ باقر رکھا ہے۔ کیا واسطے کہ رسائل اول کہ مشہور ہوئے تھے، اگر بعد ہوئے سو رسالوں میں تخلص آگاہ لاتا تو دو تخلص ہوتے اس واسطے وہی تخلص بحال رکھا تھا۔ سب مثنویات دکھنی میں یک تخلص ہے"۔ (۱۱)

غرض کہ یہ اور اسی قسم کی کئی دلچسپ اور مفید ذاتی و علمی باتیں اس دیباچے سے سامنے آتی ہیں۔ باقر آگاہ کے دوسرے دیباچوں کی طرح اس دیباچے کے زبان و بیان بھی صاف اور رواں ہیں۔ پڑھتے وقت معلوم ہوتا ہے کہ اردو نثر کی روایت دکن میں اتنی قدیم اور مستحکم ہو چکی ہے کہ باقر آگاہ کو اپنے خیالات کے اظہار میں کسی قسم کی دقت محسوس نہیں ہو رہی ہے۔ اس کی نثر نہ مفرس و معرب ہے اور نہ جملوں کی ساخت مغلق و پیچیدہ ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ بات چیت کے انداز میں روانی کے ساتھ نثر لکھی جا رہی ہے۔ بات چیت کا انداز شروع ہی سے دکنی نثر کی بنیادی خصوصیت رہا ہے جب کہ شمال میں نثر کا یہ انداز بہت بعد کی پیداوار ہے۔ نثر کے یہ نمونے اس دور میں لکھے گئے تھے جب نثر کا رواج خال خال تھا اور اسی لیے اٹھارویں صدی عیسوی میں اردو نثر کے ارتقا کے سلسلے میں باقر آگاہ کے یہ نثری دیباچے قابلِ ذکر ہی نہیں بلکہ مخصوص اہمیت کے حامل ہیں۔ ضرورت اس امر کی ہے کہ نہ صرف محمد باقر آگاہ کے تمام دیباچوں کو بلکہ انصاف، حاتم، سودا اور عزلت وغیرہ وغیرہ کے دیباچوں کو بھی یک جا کر کے شائع کر دیا جائے۔

"گلزار عشق" کے دیباچے کے متن کی میں نے دو نسخوں سے تصحیح کی ہے۔ یہ دونوں ہی نسخے انجمن ترقی اردو پاکستان میں مخزون ہیں۔ ایک نسخہ (نسخۂ الف) میں دیباچہ اور مثنوی

دونوں مکمل ہیں اور دوسرے (نسخۂ ب) میں دیباچہ نامکمل لیکن مثنوی پوری ہے۔ نسخۂ الف بہت کرم خوردہ ہے اور اس پر دو جگہ اعظم الملک علاء الدولہ اعظم جنگ حافظ احمد خان بہادر ۱۲۳۶ھ کی مہریں لگی ہوئی ہیں۔ میں نے نسخۂ الف کو بنیادی نسخہ بنا کر نسخۂ ب سے اُسے جہاں تک ممکن ہوا مکمل کر دیا ہے۔ وہ الفاظ جو متن میں نسخہ ب سے لیے گئے ہیں قلابین [ ] کے درمیان دکھائے گئے ہیں اور جن الفاظ کا میں نے اضافہ کیا ہے انھیں قوسین ( ) میں دکھایا گیا ہے۔ دونوں نسخوں کے متن میں اختلاف بہت معمولی تھا جسے میں نے حواشی میں ظاہر کر دیا ہے۔ املا کے سلسلے میں میں نے صرف یہ کیا ہے کہ جہاں جہاں ضروری سمجھا وہاں ملے ہوئے لفظوں کو الگ الگ کر دیا ہے اور ساتھ ساتھ یائے معروف و مجہول اور "ہ" و "ھ" کے فرق کو بھی واضح کر دیا ہے۔ بعض الفاظ کا املا متن میں تو باقی رکھا ہے تاکہ اس دور کے تلفظ کا اندازہ ہو سکے لیکن حواشی میں صحیح املا بھی دے دیا ہے۔

اس تعارف کے بعد اب آپ "دیباچہ گلزارِ عشق" مصنفہ محمد باقر آگاہ (م ۱۲۲۰ھ) ملاحظہ فرمایئے۔

بسم اللہ الرحمٰن الرحیم

اللھم صل علیٰ سیدنا محمد و آلہ و صحبہ و بارک وسلم

بعد از حمد و نعت کے محمد باقر آگاہ ہیچمداں سے یارانِ معنی شناس نکتہ داں کو کہ گلزار ہمیشہ بہارِ سخن سے گلگوش اور نفایسِ نکاتِ آبدار کے حلقہ بگوش ہیں، معلوم ہوئے کہ سخن آدمی کا جان اور اس کا بڑا یادگار نمایاں ہے، حسن خداداد اوس کا جس لباس میں سنگار کرے دل۔ بے قرار کوئی الفور اپنا شکار کرے، کبھو الفاظ رنگین اوس کے ہوائے تموج سے موج زن ہو کر کانوں کے گوشوار ہوویں اور کبھو سطور مشکین اوس کے خم و پیچ زلف پُر شکن دکھا کر نظارہ کو دام میں اپنے گستاویں، اور کبھو مضامینِ دلنشین اوس کے مانند تیر غمزۂ تیر غزالاں دل میں سوفار تک کر جاویں، اور پَر اُوس کے طائر شوق کے بال و پَر ہو کر اوسے ہوائے محبت میں اُوڑاویں۔ تطویل اوس کی تعریف میں محض زاید کلامِ ربانی اور احادیث نورانی اور اقاویلِ سلفِ ابرار اور منظومات و منثورات خلف اخیار کے اوس کی فضیلت و شرف پر دلیل و شاہد

بے زیب سخن مبداء ایجاد جہاں اور خاتم جان موجودات اعلیٰ حضرت انسان ہے۔

سخن جانست و دیگر گفتگو جاناں ز من بشنو
اگر ہر لحظہ جان تازہ میخواہی سخن بشنو

طالبِ صادق و سالک شائق ہرگز اس میں نہ اٹکے کہ یہ عربی، یہ فارسی و ہندی ہے۔ اول کی جانب داری کر کر دوسرے کو نہ گھٹاوے، اور دوسرے کی پشتی لے کر تیسرے کو نہ گراوے۔ اگرچہ فی الحقیقت زبان عربی و بزرگی رکھتی ہے کہ کوئی زبان اوس کی گرد کو نہیں پہنچے۔ بعد عربی کے فارسی کو بڑا اعتبار ہے۔ اس جہت سے کہ عراق و ایران و توران حضرات خلفائے عالی شان کے زمانِ فیض نشان میں مفتوح ہوئے ہیں، رضی اللہ عنہم۔ اور بے شمار علمائے کبار و عرفائے نامدار اون دیار میں ظہور اور اکثر علوم دینی کو اپنی زبان میں مسطور کیے۔ اے برادر! تحقیر کوئی زبان کی اس واسطے جائز نہیں ہے کہ حضرت حق سبحانہ تعالیٰ کتاب اعجاز نصاب میں فرماتا ہے:

"و من آیاتہ خلقَ السمٰوات والارض واختلافِ السنتکم و الوانکم انّ فی ذلکَ لآیاتٍ للعالمین"۔

نشانیوں سے اوس کی قدرت و عظمت کی پیدائش آسمان و زمین کی اور مختلف ہونا تمہاری زبانوں اور رنگوں کا ہے۔ تحقیق ان چیزوں میں علامات کری ہیں۔ سمجھنے والوں کو اس آیۂ کریمہ میں تاکیدات بسیار اور نکاتِ بے شمار ہیں، ذکر اون کا یہاں زاید ہے۔ خلاصہ یہ ہے کہ حضرت حق سبحانہ تعالیٰ اختلاف زبانوں کتیں، اپنی قدرت کی بڑی علامت کیا اور اوسے آسمان و زمین کی خلقت سات پیوند دیا۔ جو چیز کہ اوس کی عظمت کی علامت ہوئے اوسے تحقیر کرنا نشانِ جہالت و حماقت ہے اور بوجھ اے برادر سراسر انصاف! کہ واضع لغات میں اختلاف ہے۔ بعضے علما بولے ہیں کہ واضع کرنے والا اون کا حضرت حق سبحانہ تعالیٰ ہے اور بعضے کہے کہ واضع اون کا انسان ہے، یعنی جناب آدم صلی اللہ علی نبینا و علیہ وسلم اور بعضے توقف کیے ہیں، لیکن محققین اس پر ہیں کہ واضع اون کا انسان ہے بوحی و الہام قیوم علام جل شانہ۔ بہر تقدیر اس جہت سے بھی کوئی لغت پر انکار کرنا در نفس الامر حضرت حق تعالیٰ یا

جناب آدم علیہ السلام پر حرف رکھنا ہے اور یہ بھی جان کہ اگر کسو قوم کو کوئی ملک پر تسلط ہوتا ہے لغت اوس کی ہر شخص کے وردِ زبان ہوتی ہے۔ خواہشیں خلق کی اوس کے سیکھنے پر ہجوم کرتی ہیں۔ اوس کی معرفت کو خلاصۂ علوم سمجھیے۔ آیا نئیں دیکھتا تو کہ جب کفار تتار ابتر قلمرو ایران و توران پر مسلط ہوئے زبان ترکی کس قدر اعتبار پیدا کیے، یہاں تک کہ اکثر کتبِ فارسی کو گہرائی نظار اوس کی حد سے باہر اور خاص و عام پر ظاہر ہیں۔

مقصود اس تمہید سے یہ ہے کہ اکثر جاہلانِ بے معنی و ہرزہ درایانِ لایعنی زبان دکنی پر اعتراض اور "گلشنِ عشق"، "علی نامہ" پر اعتراض کرتے ہیں اور جہلِ مرکب سے نہیں جانتے کہ جب لگ ریاست سلاطینِ دکن کی قائم تھی زبان اون کی درمیان اون کے خوب رائج اور طعن و شماتت سے سالم تھی۔ اکثر شعرا اوہان کی مثل نشاطی و فراقی و شوقی و خوشنود و غواصی و ذوقی و ہاشمی و شغلی و بحری و نصرتی و مہتاب و غیرہم کہ بے حساب ہیں، اپنی زبان میں قصائد و غزلیات و مثنویات و مقطعات نظم کیے اور دادِ سخنوری کا دیے۔ لیکن نصرتی ملک الشعرا اور ننگِ نظیر سے مبرّا ہے۔ جب شاہانِ ہند اس گلشنِ جنت نظیر کو تسخیر کیے، طرزِ روزمرہ دکنی نہج محاورۂ ہند سے تبدیل پانے لگی تا آن کہ رفتہ رفتہ اس بات سے لوگوں کو شرم آنے لگی اور ہندوستان میں مدت لگ زبانِ ہندی کہ اوسے برج بھاشا کہتے ہیں رواج رکھتی تھی۔ اگرچہ لغت سنسکرت اون کی اصل اصول اور مخزن فنون فروع و اصول ہے، پیچھے محاورہ برج میں الفاظِ عربی و فارسی بتدریج داخل ہونے لگے اور اسلوب خاص کو اوس کی کھونے لگے۔ سبب سے اس آمیزش کے یہ زبان ریختہ سے مسمّٰی ہوئی۔

جیسا ثنائی و ظہوری نظم و نثر فارسی میں بانی طرزِ جدید کے ہوئے ہیں، ولی گجراتی غزل و ریختہ کی ایجاد میں سبھوں کا مبتدا اور استاذ ہے۔ بعد اوس کے جو سخن سنجانِ ہند بروز کیے، بے شبہہ اس نہج کو اوس سے لیے۔ اور من بعد اوس کو باسلوب خاص مخصوص کر دیے اور اوسے اردو کے بھاکے سے موسوم کیے۔ اب یہ محاورۂ معتبر شہروں میں ہند کے جیسا شاہجہاں آباد و لکنو (لکھنو) و اکبر آباد وغیرہ رواج تمام پایا، اور جوں چاہے سبھوں کے من کو بھایا۔ اواخرِ عہد محمد شاہی سے اس عصر تک اس فن میں اکثر مشاہیر شعرا عرصہ میں آئے اور اقسام منظومات کو جلوے میں لائے ہیں، مثل درد و مظہر و فغاں و دردمند و یقین و سوزاں و آبرو و

آزردہ و سودا و تاباں و غیرہم، لیکن ان سبھوں سے کوئی بھی مثنوی معتد بہ نہیں کہا۔ فقط غزلیات و قصائد و مقطعات پر اکتفا کیا۔ ۔۔۔ اس عصر میں حسن دہلوی یک مثنوی مختصر لکھا۔ دریا ۔۔۔۔ ہے، برخلاف شعرائے دکن کے کہ اکثر مثنویات کہی ہیں، بالاتفاق غزل بولنا آسان اور مثنوی کا کہنا دشوار و گراں ہے اس لیے ملک الشعراء دکن (نصرتی) بطور ۔۔۔۔ ہے۔

دس پانچ بیتاں کہہ گئے شوقی اگر تو کیا ہوا

معلوم ہوتا شعر اگر کہتے تو اس بستار کا

اور بوج اے بھائی کہ ان سب شعرا میں بعضے فقط شاعر ہیں اور بعضے شعر کے سات چاشنیٔ عشق و وفا میں بھی ماہر ہیں، مثل مولانا شاہ ندیم اللہ ندیم تخلص و قاضی شیخ محمود بحری تخلص، صاحب من لگن شعرائے دکن سے اور میرزا مظہر جانجاں و خواجہ میر درد شعرائے ہند سے۔ بعد ازیں مخفی نہ رہے کہ تمام ریختہ گویوں میں سودا اعتبار نمایاں پایا ۔۔۔۔ درد اوس کے سودا کا اکثر سروں میں پیچ کھایا ہے، جدھر دیکھو ادھر اوس کی ہواداری، ۔۔۔۔۔ سے لے کرناٹک تک اوس کی خریداری ہے۔ وجہیں اس شہرت و اُلفت کی بہوت ملیں گی۔ جو فنِ سخن میں خوب دانا اور اسلوب آدمیت و مروت سے آشنا ہیں، بے کہنے کے معلوم کرنے کے۔ بعضے اس قدر ۔۔۔۔ دفتر اغراق کا کھولتے ہیں کہ اوس بیچارہ کو سب شعرائے ریختہ کو بلکہ تمام ادبائے فارسی سے افضل و بہتر بولتے ۔۔۔ کہ ملک الشعراء نصرتی کو نہیں مانتے ہیں، اور قدر اوس کی ۔۔۔۔ کے نہیں جانتے۔ بڑی دستاویز اون کی یہ ہے کہ زبان اوس کی کج مج ہے۔ زہے دریافت و خوشا سخن فہمی و عجب سمجھ۔ آیا نہیں جانتے کہ اتفاق سے شعرائے عرب و عجم و ہند کے ۔۔۔۔ جان سخن آبدار* اور لفظ لباس مستعار ہے۔ کیفیت ہر لغت کی سابق مفصل مسطور ہوئی و بر تقدیر زبونی لباس حسنِ خداداد سراسر استیناس** کتیں کیا خلل و فتور خود آپ ملک الشعراء علیہ رحمۃ اللہ تعالیٰ و خاتمہ "گلشنِ (عشق)" میں ایسے طاعنوں کے حق میں کہتا ہے:***

---

* سخن جان بدار؟ (دق)

** ستیاناس

*** طعنوں

فصاحت میں گو فارسیاں کا کلام

دھرے فخرِ ہندی بچن پر مدام

وگر شعرِ ہندی کے بعضے ہنر

نہ سکتے ہیں لا فارسی میں سنور

میں اس دو ہنر کے خلاصہ کو پا

کہا قصہ ایسا دونوں فن ملا

دیویں داد سُن فارسی شعر داں

جو ہندی سُنے دل سو بولے کہ ہاں

ادیکھا اگر ہو حسد سے کباب

رکھے بول اتنا جو دکھنی کتاب

سج دار کو خوب سودے سے کلام

نہ دکان کا دیکھنا سقف و بام

کہ ہو جس زباں میں سخن نامدار

رہے او زمانے میں ہو یادگار

سرس شعر ادیکھے کو کاں خوش لگ آئے

کہ الوانِ نعمت دکھی کو نہ بھائے

ہوئے تس خلل سو سخن بے سواد

بچن آئے تب شیخ سعدی کا یاد

اگر برگ گُل پُر کنند از گلاب

سکی دروے افتد کند منجلاب

جو کوئی کبر و کینے سے دل صاف ہے
مجھے اوس سے امید انصاف ہے
سمجھتے ہیں او آج صاحب ہنر
کہ کیا کیا ہیں کاماں، سو کس شمار پر
سخن او جو ہوئے عارفاں پاس چیز
نہ سمجھیا تو کیا غم اگر بے تمیز

اور علی نامہ کے خاتمے میں کہتا ہے:

مخالف کا دم مار کرنے تھنڈا
اچھے تازہ مضمون مجہ ہت کھنڈا
حقیقت میں جو ہوئیں کوتہ نظر
زباں پر رکھیں عیب سٹ تج ہنر
کہ ہر یک زناں حضرتِ غیب داں
سکایا سب آدم کو تھے سو نہاں
ہوئی تس پہ جو نسل آدم کی اصل
کلاں انن کی ہوئی فصل فصل
نہ کہتا ہوں، میں بے وقوفاں کی بات
نہ پر کم ہوں نالے تو حاسد کی بات
ولے جو سخن داں صاحب تمیز
اوپچ اس ہنر کو رکھیں، سب عزیز

جسے * سخن سنجی اور شعر فہمی میں خوب راہ اور اسلوب دل آویز و تفنن ادا خیز سے اوس کی پورا آگاہ ہے اوس پر واجب و لازم ہے کہ تعصب کو یک طرف رکھ کر سب کلیات سودا کو ملاحظہ کر کر انتخاب کرے اور اون سبھوں کو یک داستانِ گلشن (عشق) یا علی نامہ سے مقابلہ دیوے، تا انداز سے اس کی اور اوس کی بواقعی [واقف] ہوئے۔ سودا کو چھوڑ دے، جس شاعر فارسی کو بھی چاہے خواہ قصائد میں، خواہ مثنوی میں اوسے موازنہ میں لاوے، بالفعل یہی "مہر و ماہ" ** یکتائے فن سخن طرازی عاقل خاں رازی کتیں، کہ قصہ منہر و مدمالتی کا ہے۔ گلشنِ عشق سے مواجہ کر دیکھے، تا معنی مثل دکنی کہ حات کنگن کو آرسی کیا درکار، خوب سمجھے":

کہے نصرتی سن کے یہ ولولہ
ملا بعد مدت کے مجھ کو صلہ
کہا سودا آکے ہی انصاف سے
کہ صدقے کرو مجھ کو آگاہ کے

باوجود ان سب مراتب کے ہم انصاف کرتے ہیں کہ میرزا رفیع قصائد و غزل میں بڑا سخن تراش و صاحبِ تلاش ہے۔ [محاورہ شستہ] و صاف میں یگانۂ زمانہ اور شوخیٔ مزاج و رنگینیٔ طبیعت میں ہر کہیں افسانہ۔ پر سو افسوس کہ ہوجائے [رکیک سے آشنا اور انداز تدین و تمکین سے بیگانہ] تھا۔

خلاصہ ان سب تمہیدات [دراز کا] یہ [راز] ہے کہ یہ حقیرِ نارس گلشنِ (عشق) و علی نامہ کے مضامین دیکھ کر ہوس کیا کہ عشق میں کوئی مثنوی لکھے اور اس میں [داد مضمون] تلاشی کا دیوے۔ مدت کے آگے یہ تمنا غالب اور شوق بعضے دوستوں کا طالب ہوا، اس واسطے انھی اوقات میں دیباچہ "مثنوی گلزارِ عشق" کا کہ تخمیناً چھے سو بیت ہے، طیار ہوا۔ مرکوز خاطر یوں

* نسخہ "ب" یہاں سے شروع ہوتا ہے۔
** مثنوی "مہر و ماہ" عالمگیر ہی عہد کے شاعر عاقل خاں رازی نے فارسی زبان میں تصنیف کی تھی، جس میں قصہ منوہر و مدمالتی کو نظم کیا تھا۔ اس قصہ کو نصرتی نے اپنی اردو مثنوی "گلشنِ عشق" میں موضوعِ سخن بنایا تھا۔ دیکھیے "دیوانِ نصرتی"، مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۷۹، مطبوعہ "صحیفہ" لاہور، اکتوبر ۱۹۷۲ء۔ (ج۔ ج)

تھا کہ کوئی نیا قصہ کہنا، اس وقت ایسا قصہ نہیں ملا۔ بعد ازاں ہنگامہ پیشین برپا ہو کر دھوم میں مچایا، اس زمانے سے الی آلان * یہ حقیر کیتک کتب عربی و فارسی و ہندی بنایا۔ تفصیل منظومات ہندی کی یہ ہے: شواہد در بیانِ عقائد ہشت بہشت معنوی۔ در بیانِ سِیَر جناب مصطفوی صلی اللہ علیہ وسلم کو آٹ ** رسالہ [اٹ] وزن میں ہیں، خلاصے کتب سِیَر و حدیث کے اون میں مسطور ہیں۔ [فرایہ] در بیان فواید کہ فضایل و آداب تلاوت قرآن مجید کے اس میں مذکور، ریاض الجنان در مناقب اہلِ بیت عالی شان رضی اللہ عنہم، تحفۃ الاحباب در مناقب اصحاب رضی اللہ عنہم، تحفۃ النسا [در مناقب] بنات طاہرات و [ازواج مطہر ات سید موجودات] صلی اللہ علیہ وسلم و [رضی عنہن، محبوب] القلوب در مناقب حضرت [محبوب] رضی اللہ عنہ۔ ابیات ان سبھوں کے تخمیناً چوبیس ہزار ہیں، اس لیے تکمیل قصہ عشق کی نہیں ہوئی۔ الحال کہ تاریخ ہجرت باجاہ و جلال کے یک ہزار و دو سو (ہجری) پر گیارواں سال ہے۔ قصہ "رضوان شاہ و روح افزا" کا پسند کر کرا سے نظم کیا۔ جب زبان قدیم دکنی اس سبب سے کہ آگے مرقوم ہوا، اس عصر میں رائج نہیں ہے، اسے چھوڑ دیا اور محاورہ ... و شستہ کو کہ قریب روزمرہ اردو کے ہے اختیار کیا، اور صرف اس بھاکے میں کہنے، دو چیز مانع ہوئی: اول یہ کہ اثر*** وطن یعنی دکن اس میں باقی رہے۔ کیا واسطے کہ اجدادِ پدری اور مادری اس عاصی کے اور سب قوم اس کی بیجاپوری ہیں۔ دوسری یہ کہ بعضے اوضاع اس محاورہ کی میرے [دلشاد نہیں] ازانجملہ یہ کہ تذکیر و تانیث فعل نزدیک اہلِ دکن کے تابع فاعل ہے۔ اگر یہ مذکر ہے تو وہ بھی مذکر ہے اور اگر مونث ہے تو مونث۔ یہ قاعدہ موافق قاعدہ عربی کے کہ سید السنہ [ہے اور قیاس صحیح بھی اسی (کی) تائید کرتا ہے]۔ برخلاف محاورہ اردو کے کہ اس میں نسبت فعل کے مفعول کی طرف کر کر مذکر کو مونث اور مونث کو مذکر کرتے ہیں۔ بہر حال اس گلشنِ ہمیشہ بہار میں، کہ "گلزار عشق" نام پایا، [وہ مضامین تازہ] اور اندازہائے بلند آوازہ لایا ہوں، کہ حسن و عشق آفرین اور ناز و نیاز تحسین کریں، اور لطائف تفننِ سخن کے عجز سے زمین پر سر دھریں۔ ہر محلِ مناسب میں دادِ سوز و ساز عشق کا دیا ہوں، اور معانی عرفان کو لباسِ مجاز میں ادا کیا۔ اکثر رسومِ شادی میں کہ معروف و مشہور ہیں، نکات دقیق معرفت کے بولا ہوں، عقد (ہ) ہائے حقائق کو ناخنِ زبان قلم سے

---

* الی الآن
** آٹھ
*** اثر

کھولا۔ اگر کوئی فقیہ جامد اس محل میں میرے پر انکار کرے کہ یہ سب بدعت و ناروا ہیں، توجیہات ایسی رسموں کی خلاف شریعت [غرا] ہے۔ جواب اس کا یہ ہے کہ اگر منکر کمال تصوف و اہلِ معرفت *کا مقر ہے تو یہ اعتراض اس کا بے جا اور نہایت نارسا ہے، و اگر معارف اہلِ مکاشف کا منکر ہے تو بھی** ایراد اس کا پوچ و نازیبا۔

اے سامع منصف [حمیت] جاہلیت کو وداع، اور گوشِ ہوش وا کر کے استماع کر کہ تمام اولیاء متقدمین و متاخرین اجماع کیے ہیں کہ جو چیز کہ شریعت میں حرام ہے سو حقیقت میں بھی حرام ہے، جو اوس میں مکروہ ہے سو اس میں بھی مکروہ، جو اس میں بدعت سو اس میں بدعت۔ بلکہ حقیقت سب امور میں تابع [فرع شریعت ہے]۔ جو اس کے خلاف کہے گا سو ملحد و زندیق اور بے بہرہ از توفیق ہے۔ مگر یہ کہ ارباب فہم و راز ہر باطل سے باوجود جاننے اس کے معنی درست لیتے اور طالبانِ صادق کو اوس سے بہرہ دیتے ہیں۔ لہذا قطب المغرب حضرت ابومدین مغربی کہ پیر حضرت شیخ محی الدین عربی کے ہیں روح اللہ روحما فرماتے ہیں:

لا تنكر الباطل فی طوره　　　فانه بعض ظهوراته

مت انکار کر باطل کا بیچ طور اوس کے یعنی باوجود ناروا ہونے کے، کیا واسطے کر بالتحقیق وہ بعض ظہورات سے حضرت حق تعالیٰ کی ہے۔ اگر تجلی وجود مطلق کی اوس پر نہ ہوتی، صورت اوس کی وجود نالیتی اور حضرت مولانا قدس اللہ سرہ، الاسنا مثنوی شریف میں اسی*** مضمون کو اور لباس میں فرماتے ہیں۔

کفر ہم نسبت بخالق حکمت است
گر بما نسبت کنی آفت است

اور عارفِ نامی و محقق گرامی خواجہ ابوالوفاء خوارزمی قدس سرہ السامی بیت عربی کے مضمون کو رباعی فارسی میں خوب منظوم کیے:

---

* نسخۂ ب میں "تعریف" کا لفظ لکھا ہے۔

** نسخۂ ب میں "یہ" کا لفظ لکھا ہے۔

*** اس ہی

رباعی

چوں بعض تصورات حق آمد باطل
پس منکر باطل نشود جز جاہل
در کل وجود ہر کہ جز حق بلند
باشد ز حقیقۃ الحقایق غافل

مقصود یہ ہے کہ رسوم مذکور البتہ بدعت اور شریعت یا سنت بہت دور ہیں۔ ہر مومن پر لازم ہے کہ انھیں نا کرے، بلکہ ہمیشہ پیروی پر کتاب و سنت کے تن دھرے۔ باوجود اس کے اگر سررشتہ دان ناز و نیاز کا او سے معانی رسا استنباط کرے تو بے شک اس میں مضائقہ نہیں ہے۔ یہ نقل تو سنا ہوئے گا کہ یک کاہل ترکاری فروش نے سنا کر "سو یا چوکا۔" یہ سنتے ہی نعرہ مارا اور کہا کہ جنے سو گیا سو غفلت کی بسو میں پڑا اور دوسرا بزرگ کہ "الخیارِ بُدانق" یعنی "ککڑی* یک دھیلے کو ہے" آہ کھینچ کر کہا کہ سبحان اللہ یعنی نیکوں کی قیمت دمڑی، پس ہم سے بدوں کو کون پوچھتا ہے؟ یہ عاصی ایسے ہی کج فہموں کے اندیشے سے جو کہا مختصر کہا او، بہت رسموں کی تفصیل نہیں کیا اور جان اے بھائی جان! کہ مزاج اس دردمند کے پانچ برس سے عجب اسقامِ گوناگوں سے بیمار رہتے ہیں اور شب و روز انواع تکلیف سہتے۔ ضعفِ دماغ اس قدر ہے کہ اگر یک گھڑی متواتر بات کروں تو مغز میں غلو و دوران پائے جاتا اور اوس رات کو خواب نہیں آتا، جیسا اس حال سے اشعار فارسی میں اشعار کیا ہوں:

بُخم و بیچ مزاجم نرسد افلاطوں
کرد سودائے سرِ زلفِ تو بیمار مرا

---

* ککڑی

اور ضعف ایسا کہ یہ مضمونِ رسا آئینہ دار اوس کا ہے:

چہ پُرسی از ہجوم ناتوانی ہائے آگاہم
کہ از خود میروم چوں بوئے گل از گردش رنگے

ایسی حالت میں اس گلزارِ محبت کے آراستہ کرنے کا اتفاق ہوا۔ حضرتِ علیم ذات الصدور و کفی بہ شہیدا، جل شانہ و تعالیٰ دانا ہے کہ اگر مزاج میں توانائی ہوتی اس سے بہتر و بہتر و رنگین تر مضامین تلاش کیے جاتے اور یہ ابیات مختصر تطویل پاتے۔ اس نظمِ قلیل میں بھی اکثر اوقات بدن شکنجہ اور طاقت کا سر گنجہ ہوتا اور دماغ ضعف سے چرخ کھاتا تھا۔

"اللهم عفواً و عافيتہً معافاۃً و ايمتہ فی الدين و الدنيا و الاخره بحق حبيبک الذی استبغت بہ علينا النعماء الباطنتہ والظاهرة اللهم صلّ وسلّم عليہ و علی آلہ و صَحْبہ و من ال اليہ"۔

بہرحال، الحمد للہ و المنہ کہ یہ نسخۂ دلکش و دلکشا اختتام پایا، اور جلوہ حسن و عشق کا اوس سے بوجہ احسن منصۂ ظہور پر بے حجابی سے مُونہ دکھایا۔ اے برادر! سب دکھنی کتابوں کو یک طرف دھر، کلامِ ریختہ گویوں پر انصاف نظر کر، کہ اکثر الفاظ عربی و فارسی اس میں زیر و زبر ہیں۔ برخلاف اس "گلزار" کے کہ "پھولیں"* اوس کی شکست و ریخت سے سلامت ہیں۔ اگر کوئی لفظ کی اعراب خلاف مشہور نظر آویں تو خلافِ صواب گمان مت کر، جیسا لفظ "امن" اور لفظ "نہر": اس میں کہیں حرکت میم و حرکت ہا سے لایا ہوں۔ اگرچہ مشہور دونوں کا سکون ہے، حالانکہ دونوں لفظ زبر سے میم و ہا کی لغت فصیح ہے۔ تلاش مضامینِ بلند درستیٔ الفاظ کے سات کرنا بہت مشکل ہے۔ قدر اس کی منتہی پہچانے گا، نہ متوسط و مبتدی۔ اب صاحب طبعتوں سے توجہ و التفات مطلوب ہے کہ جب اس گلزارِ ہمیشہ بہار سے بُو لیویں و داد انصاف و امتیاز کا دیویں اور شامہ مشام کتنیں زکام ستم ظریفی سے اور باصرہ بصیرت کے تئیں رمد بے انصافی سے دور کر کر باصحانِ نظر و غور تمام و سیر آہستہ تر و صرف اہتمام تام اس ریاض میں پھریں و بے تاملِ وافی خارِ خارِ اعتراض سے اعراض کریں۔ قول بر صاحب لو کشف الغطا حضرت علی مرتضیٰ کے کرم اللہ وجہہ الانور الاسنا "انظر الی ما قال ولا تنظر الی من قال" عامل ہو کر

---

* پھول کی جمع

سخن کی خوبی پر نظر رکھیں، اور اس سراپا عیب کو درمیان نہ دیکھیں۔ اگر کہیں کہیں اوس کے مضامین سے خوش ہوں کرم سے اس عاصی پُر معاصی کے حق میں واسطے حصولِ عافیت اور حسنِ عاقبت کے دعا دیویں اور اگر کہیں شبہہ عارض ہوئے در صورت امکان ناظم سے پوچھ* لیویں، و در شکلِ تحققِ خطا توجہ سے اصلاح کریں، اور اگر کوئی مضمون کو کسو استاد کے مضمون سات ** مطابق پاویں، بالیقین "توارد" پر عمل کریں ***، نہ دیدہ و دانستہ لینے پر۔

اور بوجہ **** اے بھائی کہ یہ آئینہ دار نارسائی سب مثنویات ہندی میں تخلص اپنا باقر مقرر کیا، اور دیوان عربی و عشرہ کاملہ و دیوانِ فارسی وغیرہ میں تخلص آگاہ لایا۔ اس "گلزارِ عشق" میں بھی تخلص لانا مناسب پایا۔ اون منظومات میں باقر تخلص لانے کا سبب "دیباچۂ ریاض الجنان" [illegible] مشروحاً مذکور ہے۔ الہیٰ! تو اس گلزارِ عشق و آگہی سے مشامِ اہلِ دل کو محظوظ رکھ اور خزان اعتراضِ اہلِ حسد سے اوسے محفوظ رکھ۔ بحق حبیبک الکریم، و محبوبک العظیم، صلی اللہ علیہ و آلہ مع التسلیم۔ اب اس دیباچے کو یک حکایت سراسر رقت پر ختم کرتا ہوں کہ نفس الامر میں سرنامۂ حکایاتِ عشاق، و سر جوشِ زور و شور زمزمۂ اشواق ہے:

روایت

لکھیں ہیں یوں خبرداراں سیر کے
کہ ہیں حفاظ احادیث و اثر کے

---

* بوجھ

** ساتھ

*** عمل کریں یعنی محمول کریں

**** بوجہ

کہ گنج کنت کنزاً کا گھر سنج
کہ ہے اوس کی زباں مفتاحِ ہر گنج
ہے جس کے حسن سے گلجوش عالم
ہے جس کے شوق میں مدہوش عالم
جمال و عشق دیوانے ہیں جس کے
نیاز و ناز پروانے ہیں جس کے
ہو شمع رو سے جس کی عرش تاباں
ہے تہ میں اوس کی جوں فانوس گرداں
پر افشاں ہیں ہوا میں جس کی املاک
ہیں سرگرداں ضیا میں جس کی افلاک
ہے جس کا ولولہ ملک و ملک میں
ہے جس کا دبدبہ ارض و فلک میں
مثال و روح و عقل و نفس و اجسام
ہیں جس کے فیض خمخانے کے یک جام
اولوالعزم و رُسل امت ہیں جس کے
بدل وابستۂ الفت ہیں جس کے
بسالِ ہشتم از تائیدِ داور
جذیمہ کے اوپر بھیجا ہے لشکر
کیا اوس فوج کا خالد کو سالار
اسیر اون کو کیا جا، وہ سپہ دار

کیا ذمہ میں دے لشکر کے سب کو
نگہبانی کرو ان سب کی شب کو
کیا وہ حکم ہوتے صبح کے پہیر
کہ مارو سب اسیروں کو بلا دیر*
سب ابنائے سلیم اوس حکم کو مان
اسیروں کو کیے قتل اپنے اوس آن
ولے جمع مہاجر اور انصار
اسیروں کو نہ ڈالے آپنے مار
ابو حدرد کہا اے یار شاطر
کہ تھا میں، فوج میں خالد کی حاضر
کیا قتل اسیروں**، پر وہ جب امر
کہا میرا اسیر اے صاحبِ قدر
ہیں بیٹھے اوس جگے کیتک عورات
مجھے لیجا وہاں لگ آپنے سات
پس اس کے بعد جو چاہے سو کر تو
گیا میں اوس محل میں لے کے اوس کو
تھی گندم گوں یک عورت اون میں نوخیز
لگا وہ دیکھنے اوس کی طرف تیز***

---

* بلا دیر = فوراً، فی الفور۔
** "قتل اسیروں" کی اضافت قابل توجہ ہے۔
*** تیز دیکھنا = غور سے دیکھنا، دیدے پھاڑ کے تکنا۔

پڑا وہ تب کئی ابیاتِ دل سوز
کہ ہے مضمونِ درد اون کا دل افروز
فراق و شوق سے ہیں سب وہ مشحون
بیانِ سوز و رقت سے ہیں مقرون
کہی آری فدا ہوں میں ترے پر
کیے قتل اوس کے تیں اوس وقت اندر
گری وہ زن ہو پروانہ سی پُرجوش
وہ شمع مردہ اوپر مست و مدہوش
گئی مر یک دو نعرہ مار فی الفور
ہوئی معشوق سے واصل وہ اس طور
یہ مضموں جب ہوا معروض درگاہ
کیا ارشاد رحمت سے شہنشاہ
نہ تھا آیا تمھارے میں کوئی مرد
کہ ہوئے اوس کے دل میں رقت و درد
کہا خالد سے ہو آزردہ بسیار
میں ہوں اس فعل سے بہت اوس کے بیزار
روانہ کر دیا ہمراہ حیدر
دیت ان سب قتیلوں کی وہ سرور

کیا کئی روز بعد از شاہِ ابرار
معاف اس چوک کو خالد کی اے یار

غرض یہ ہے کہ ہیں عشاق مجبور
خدا و مصطفیٰ کے پاس معذور

جو ایماں سے لیے ہیں ارجمندی
ہے برتر چرخ سے اون کی بلندی

کیا ہے اس لیے سالارِ عالم
ہوا ہے عشق سے جو کوئی محکم

رہا ہے اوس میں ہو دم سازِ عفت
مریں گا گر وہ پاویں گا شہادت

فرد

جو گزرے اور جو ہیں عاشقانِ حق آگاہ
سبھوں کو میری طرف سے نیاز و عشقِ الہ

(۱۹۷۲ء)

حواشی

دیباچہ "ریاض الجناں" (قلمی)، دیباچہ "محبوب القلوب" (قلمی)، دیباچہ "ہشت بہشت" (قلمی) اور "فرائد در فوائد" (قلمی) میں محمد باقر آگاہ نے اپنے نام و سلسلہ کی بھی تفصیل دی ہے۔ یہ چاروں مخطوطات انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی میں مخزون ہیں۔

"تذکرۂ نتائج الافکار"، ص ۶۲-۶۳، مصنفہ محمد قدرت اللہ خان گوپاموی، مطبع کشن راج، مدراس، ۱۲۵۹ھ۔

"تذکرۂ صبح وطن"، از محمد غوث خان اعظم، ص، مطبع کشن راج، مدراس، ۱۸۴۲ء۔

"سخنوران بلند فکر"، ص ۱۳۵، مدراس، ۱۹۳۷ء۔

"عقائد آگاہ" اور "فرائد در فوائد" کے لیے دیکھیے مخطوطاتِ انجمن، جلد اول، ص ۱۳ - ۱۸، مرتبہ افسر صدیقی امروہوی۔

یہ سب مخطوطات انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی میں مخزون ہیں۔

رسالہ "اردو"، اپریل ۱۹۳۹ء۔

ایضاً، ص ۲۰۳۔

"گلزار عشق" (قلمی)، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۱۰۔ "رضوان شاہ و روح افزا"، از فائز، مرتبہ سید محمد، ص ۱۶۱، مطبوعہ مجلس اشاعت دکنی مخطوطات، حیدر آباد، ۱۹۵۶ء۔

"ریاض الجناں" (قلمی)، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

نِکات الشعرا کا تحقیدی* مطالعہ

محمد تقی میر (۱۱۳۵ھ-۱۲۲۵ھ/۱۷۲۲ء-۱۸۱۰ء) اردو زبان کے وہ بے مثال شاعر ہیں، جن کی شہرت کا سورج آج بھی پوری تمازت سے چمک رہا ہے۔ میر نے چھ دواوین کے علاوہ دو کتابیں بھی تصنیف کیں، جن میں وہ تذکرہ بھی شامل ہے جو "نکات الشعرا" کے نام سے معروف ہے۔

"نکات الشعرا"،[1] جس کا سالِ تکمیل ۱۱۶۵ھ/۱۷۵۲ء ہے، ایک اہم تذکرہ ہے۔ اس میں ایک سو تین[2] اردو شاعروں کے مختصر حالات اور اُن کے کلام کا انتخاب دیا گیا ہے۔ قاضی عبدالودود صاحب نے شمار کر کے بتایا ہے کہ "نکات الشعرا" میں منتخب اشعار کی تعداد ۱۲۵۴ ہے اور اگر مخمس کے دو بند اور دو مصرعے شامل کر لیے جائیں تو اس طرح اشعار کی تعداد ۱۲۶۰ ہو جاتی ہے۔ میر نے سب سے زیادہ اپنے شعر دیے ہیں جن کی تعداد ۲۸۴ ہے۔ صرف دو شاعر، سجاد اور سودا ایسے ہیں، جن کے علی الترتیب ۱۱۲ اور ۱۰۱ اشعار دیے ہیں۔ درد، کلیم اور قائم کے اشعار کی تعداد ۱۰۰ اور ۵۱ کے درمیان ہے۔ درد کے ۹۳، کلیم کے ۶۷ اور قائم کے ۵۱ شعر دیے ہیں۔ سات شُعرا ایسے ہیں، جن کے اشعار کی تعداد ۵۰ اور ۲۲ کے درمیان ہے۔ آبرو ۴۷، تاباں ۴۷، یکرنگ ۴۶، یقین ۴۲، محسن ۳۲، حاتم ۲۷، راقم ۲۷۔ سات شاعروں کے اشعار کی تعداد ۲۵ اور ۱۱ کے درمیان ہے۔ ناجی ۲۵، ولی ۲۲، مضمون ۱۸، عزلت ۱۸، شوق ۱۷، سراج ۱۳، خاکسار ۱۲۔ باقی ۸۴ شاعروں کے صرف ۱۸۶ اشعار منتخب کیے گئے ہیں، جن میں دردمند، مظہر، ہدایت، ذکی، فغاں، قدرت اور بیدار جیسے شعرا بھی شامل ہیں۔[3]

"نکات الشعرا" کا سنہ تصنیف کہیں درج نہیں ہے لیکن داخلی شواہد سے یہ بات

---

* تحقیق اور تنقید ہمارے ہاں الگ الگ خانوں میں بٹی ہوئی ہیں۔ اہلِ تحقیق تنقید کو اور نقاد تحقیق کو ضروری اہمیت نہیں دیتے۔ اسی لیے تحقیق، تنقید کی فکری گہرائی سے اور تنقید تحقیقی صحت سے عاری ہے۔ میں نے تحقیق کو تنقید میں جذب کر کے اسے ایک نئی صورت دینے کی کوشش کی ہے اور اس کے لیے "تحقید" کا لفظ استعمال کیا ہے۔ (ج۔ ج)

سامنے آتی ہے کہ یہ تذکرہ موجودہ صورت میں ۱۱۶۵ھ میں زیرِ تصنیف تھا۔ "نکات الشعرا" میں انند رام مخلص کے ذیل میں لکھا ہے:(۴)

"از مدت آزارِ نفث الدم داشت۔ قریب یک سال است کہ در گزشت"۔

"نشترِ عشق" کے مطابق مخلص کا سالِ وفات ۱۱۶۴ھ ہے(۵)۔ جس کی تائید بھگوان داس ہندی کے "تذکرے" سے بھی ہوتی ہے، جس میں لکھا ہے(۶)۔ کہ "در سنہ چہارم احمد شاہ بن فردوس آرامگاہ بمرض نفث الدم در گزشت۔" احمد شاہ ربیع الثانی ۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء میں تخت پر بیٹھا۔ اس کی حکومت کا چوتھا سال ربیع الثانی ۱۱۶۴ھ سے ۱۱۶۵ھ تک ہوتا ہے۔ اس حساب سے "نکات الشعرا" ۱۱۶۵ھ میں لکھا جارہا تھا اور مخلص کا یہ حال میر نے ۱۱۶۵ھ میں لکھا۔

سید عبدالولی عزلت کے ذیل میں میر نے لکھا ہے(۷)

"تازہ وارِد ہندوستان کہ عبارت از شاہ جہاں آباد است، شدہ اند"۔

غلام علی آزاد بلگرامی کے مطابق(۸) عزلت "بیستم جمادی الاولیٰ سنہ اربع و ستین و مائۃ و الف (۱۱۶۴ھ) واصلِ آن بلدۂ فاخرہ (دہلی) شد و تا وقتِ تحریر ہماں جاست"۔ "تذکرۂ سرو آزاد" ۱۱۶۶ھ میں مکمل ہوا(۹) "تا وقتِ تحریر ہماں جاست" کے الفاظ سے پتا چلتا ہے کہ آزاد نے عزلت کا حال جمادی الاولیٰ ۱۱۶۴ھ کے کافی بعد لکھا ہے، لیکن "نکات الشعرا" کے الفاظ "تازہ واردِ ہندوستان" سے معلوم ہوتا ہے کہ عزلت کا حال میر نے ۱۱۶۴ھ میں لکھا ہے۔ اسی طرح "نکات الشعرا" میں مرزا گرامی کے ذیل میں لکھا ہے(۱۰) "نقلِ احوالِ او در تذکرۂ خان صاحب مرقوم است" اور مخلص کے ذیل میں لکھا ہے "(۱۱) "احوالش در تذکرۂ خان صاحب مذکور مفصل مسطور است"۔ آرزو نے اپنا تذکرہ "مجمع النفائس" ۱۱۶۴ھ میں مکمل کیا(۱۲) گویا یہ تذکرہ میر کی نظر سے ۱۱۶۴ھ میں یا اس سے قبل گزرا، جب وہ "نکات الشعرا" تالیف کر رہے تھے۔

شاہ حاتم کے ذیل میں میر نے جو انتخابِ کلام دیا ہے وہ دیوانِ قدیم" سے لیا گیا ہے۔ وہ دیوان جو میر کی نظر سے گزرا، صرف ردیف میم تک تھا(۱۳) "دیوانِ قدیم" کے بارے میں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ یہ پہلی بار ۱۱۴۴ھ میں مرتب ہوا لیکن حاتم اس کے بعد بھی اس میں مسلسل اضافے کرتے رہے۔ انتخاب کے آخری شعر سے پہلا شعر جو زمینِ طرحی میں ہے۔

دلوں کی راہ خطرناک ہو گئی آیا
کہ چند روز سے موقوف ہے سلام و پیام

"دیوانِ زادہ" (نسخۂ لاہور)[۱۳] میں ۱۱۶۴ھ کے تحت اور نسخۂ رامپور[۱۵] میں ۱۱۶۱ھ کے تحت درج ہے۔ اگر ۱۱۶۴ھ درست ہے، تو اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ میر نے حاتم کا تذکرہ ۱۱۶۴ھ میں لکھا ہے اور اگر ۱۱۶۱ھ صحیح ہے تو پھر حاتم کا ذکر اس سال لکھا گیا ہوگا۔

ذکی کے ذیل میں میر نے لکھا ہے[۱۶]:

"بادشاہ محمد شاہ بر گو فرمایش مثنوی حقہ کردہ بود۔ دو سہ شعر موزوں کرد۔ دیگر سرانجام آن نیافت۔ اکنوں شیخ محمد حاتم کہ نوشتہ آمد باتمام رسانید"۔

لفظ "اکنوں" سے جناب امتیاز علی عرشی نے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ "نکات الشعرا" کی یہ عبارت محمد ''۔ (متوفی ۱۱۶۱ھ) کی زندگی میں یا اس کے انتقال سے کچھ بعد لکھی گئی تھی۔ یہ بات اس لیے قرینِ قیاس نہیں ہے کہ مثنوی "وصفِ تماکو و حقہ" ۱۱۳۹ھ میں لکھی گئی[۱۷] اور اس وقت میر کی عمر صرف چودہ سال تھی۔

اس بحث سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ "نکات الشعرا" اپنی موجودہ صورت میں ۱۱۶۵ھ تک لکھا جاتا رہا تھا اور غالباً اسی سال ختم ہوا۔ اس وقت وہ نواب بہادر جاوید خاں کے ملازم تھے۔ گھوڑا اور تکلیف نوکری سے معافی تھی[۱۸] اور تنخواہ کی نوعیت وظیفے کی تھی۔ یہ فراغت انھیں بہت زمانے کے بعد میسر آئی تھی۔

اس سلسلے میں ایک بات اور قابلِ توجہ ہے۔ میر کے تذکرے کا ذکر مختلف تذکروں میں آیا ہے اور ان میں سے بعض حوالے ایسے ہیں، جن کا ذکر متداول نسخۂ "نکات الشعرا" میں موجود نہیں ہے۔ مثلاً

(۱) قاسم نے اپنے تذکرے میں لکھا ہے[۱۹]: "در تذکرۂ خود ہمہ کس را بہ بدی یاد کردہ۔ در حقِ شاعرِ شانِ علی المتخلص بہ ولی نوشتہ کہ وے شاعرے است از شیطان مشہور تر"۔ یہ بات موجودہ "نکات الشعرا" میں نہیں ملتی۔ قاسم نے یہ بھی لکھا ہے[۲۰] کہ اسی لیے "سزائے این

کردارِ ناہنجار از کمترین شاعر بو اجبی یافتہ کہ وے ہجو ہائے متعددہ او کردہ کہ بعضے ازاں بقباحت رکیک و پردہ در افتادہ" اور "سخن بر تخلش ابلیس منشی و شیطنت پیر خان کمترین کہ خدایش بیا مرزد بسیار بموقع و بجا گفتہ کہ ع

"ولی پر جو سخن للوے اسے شیطان کہتے ہیں" (۳۱)

(۲) مردان علی خان مبتلا نے جنون کے ذیل میں لکھا ہے کہ (۳۲) "ایں ابیات از تذکرۂ میر محمد تقی نقل نمودہ"۔ لیکن شیخ غلام علی جنون کا کوئی ذکر متداول "نکات الشعرا" میں نہیں ہے۔

(۳) خواجہ احسن اللہ بیان، مرزا مظہر جانجاناں کے شاگرد تھے۔ شفیق نے "چمنستان شعرا" میں ان کا جو انتخاب کلام دیا ہے وہ "تذکرہ ریختہ گویان" اور "نکات الشعرا" سے لیا گیا ہے۔ شفیق نے خود لکھا ہے (۳۳) کہ "ایں اشعار از ہر دو تذکرہ تحریر می یابد" اور اس کے بعد ان کے ۶۲ اشعار دیے ہیں۔ "تذکرۂ ریختہ گویاں" میں بیان کے ۱۹ شعر ہیں، جن میں ۷ اشعر "چمنستانِ شعرا" میں موجود ہیں۔ دو شعر گردیزی اور "نکات الشعرا" میں مشترک ہیں۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ متداول "نکات الشعرا" میں سرے سے بیان کا ذکر ہی نہیں ہے۔

ان باتوں سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ میر کے "نکات الشعرا" کا ایک نقش اول بھی تھا، جس میں ایسے شاعروں کا ذکر تھا جو متداول "نکات الشعرا" میں نہیں ہے اور جس میں انھوں نے اپنے معاصرین اور دوسرے شعرا کے بارے میں ایسی باتیں لکھی تھیں جنھیں پڑھ کر وہ چراغ پا ہو گئے تھے۔ اسی لیے شفیق نے ان کے لیے "گلِ سر سبد...... عرف گیران می نہد و بریں کمال غریب اُو تذکرہ "نکات الشعرا" من تصنیف میر گواہی می دہد" لکھا ہے۔ (۳۴) قاسم کے مجموعۂ نغز کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ "تذکرۂ شورش" اور "تذکرۂ مسرت افزا" میں بھی میر کی شعرائے ریختہ کی نسبت نکتہ چینی، اعتراض اور حقارت کا ذکر موجود ہے۔

میر محمد یار خاکسار نے میر کے "نکات الشعرا" (نقش اول) کے جواب میں ایک تذکرہ بنام "معشوق چہل سالۂ خود" لکھا تھا، جس کا ذکر میر نے متداول "نکات الشعرا" میں کیا ہے۔ (۳۵) قائم نے خاکسار کے مزاج کے بارے میں لکھا ہے (۳۶) "ہر چند شوخیش با استاد و ظیر اُستاد بر سر رشتۂ مزاح می آرد، لیکن تمکنش تاب شنیدن جواب ندارد۔ خاکسار کا تعلق مرزا

مظہر جانجاناں سے تھا اور اتنا کہ "تقلیدِ مرزا جان جان مظہر در ہر امر میکند" (۲۷)۔ مصحفی نے خاکسار کے بارے میں لکھا ہے کہ "از ہندی گویانِ قدیم است" اور بتایا ہے کہ "میر تقی میر در عالمِ شباب منظور نظر اُو بودہ" (۲۸) کریم الدین نے بھی اس کی تائید کی ہے اور خاکسار کو میر کا اُستاد لکھا ہے۔ کریم الدین کے الفاظ یہ ہیں (۲۹) "میر تقی لڑکپن میں جب شعر کہتا تھا، خاکسار اس کو اصلاح دیا کرتا تھا"۔ ممکن ہے آرزو کی طرح میر نے خاکسار کی استادی سے بھی انکار کیا ہو اور یہیں سے تعلقات میں خرابی پیدا ہو گئی ہو۔ پھر جو کچھ معرکہ ہوا اس کا سبب یہی ہو۔ بہر حال اس جوابی تذکرے میں، جواب معدوم ہے، خاکسار نے میر پر ایسے حملے کیے تھے جس پر بگڑ کر میر نے لکھا" : (۳۰)

"بسیار سفلگی میکند ..... چنانچہ علی الرغم ایں تذکرہ، تذکرۂ نوشتہ است بنامِ معشوق چہل سالۂ خود احوالِ خود را اول از ہمہ نگاشتہ و خطاب خود سید الشعرا پیش خود قرار دادہ۔ آتشِ کینہ کہ بے سبب افروختہ است، چوں کبابم بُو میدہد"۔

صفدر آہ نے لکھا ہے (۳۱) کہ یہ پُراشتعال تذکرہ ۱۱۶۰ھ میں میر نے لکھا تھا، جس کے جواب میں خاکسار نے اپنا تذکرہ تالیف کیا۔ گردیزی کے تذکرے کا محرک بھی ایک طرح سے "نکات الشعرا" کا نقشِ اوّل ہے، اس لیے کہ میر کا تذکرہ ۱۱۶۵ھ میں لکھا جا رہا تھا، اور غالباً اُسی سال اختتام کو پہنچا، جب کہ گردیزی کا تذکرہ ۱۱۶۵ھ کے ۴ دن بعد یعنی ۵ محرم ۱۱۶۶ھ (۳۲) کو پایۂ تکمیل کو پہنچا۔ ظاہر ہے کہ یہ تذکرہ متداول "نکات الشعرا" کا جواب نہیں ہو سکتا، بلکہ "نکات الشعرا" کے نقشِ اوّل کا جواب ہوگا۔ گردیزی نے اپنے تذکرے کا سببِ تالیف یہ بتایا ہے کہ: (۳۳)

از ملاحظۂ تذکرہ ہائے اخوانِ زمان کہ مشتمل براسامیِ ریختہ گویانِ عہد محرر ساختہ اند و علتِ غائی تالیف شانِ خوردہ گیریِ ہمسران و ستم ظریفی معاصرانست ..... اکثر نازک خیالانِ رنگین نگار را از قلم انداختہ۔

گردیزی نے اپنے تذکرے کے محرکات میں دو باتوں پر زور دیا ہے۔ اولاً یہ کہ ہمسران کی

خوردہ گیری اور معاصرین کے ساتھ ستم ظریفی تذکرہ نویسوں کا شعار رہا ہے۔ ثانیاً یہ کہ ان میں اکثر نازک خیال شعرا کو نظر انداز کر دیا گیا ہے۔ یہ اشارہ میر کے تذکرے کی طرف ہے۔ دراصل خوردہ گیری اور نظر انداز کرنے کی وجہ شعرائے دہلی کی گروہ بندی تھی۔ ایک گروہ مرزا مظہر کے شاگردوں پر اور دوسرا سراج الدین علی خان آرزو کے شاگردوں پر مشتمل تھا۔ میر اس وقت تک آرزو کے حلقے میں تھے اور گردیزی مرزا مظہر کے۔ درد اور ان کا حلقہ دونوں کے ساتھ تھا۔ میر نے اپنے تذکرے میں حلقۂ مرزا مظہر کے بہت سے شعرا کو نظر انداز کر دیا تھا، اور جن کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا تھا، ان کا ذکر خوردہ گیری کے ساتھ کیا تھا اور اس وقت یقین بھی مظہر کے اہم شاگرد تھے۔ میر نے ان کی خوب خبر لی ہے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ یقین تو شعر بھی نہیں کہہ سکتے، مرزا مظہر لکھ کر انہیں دیتے ہیں۔ ڈاکٹر محمود الٰہی نے اس نقطۂ نظر کی اچھی وضاحت کی ہے۔ ان کا خیال ہے:(۳۲)

> میر نے صرف یہی نہیں کیا کہ احسان اللہ بیان، خواجہ محمد ظاہر خان ظاہر، شیو سنگھ ظہور، سیتا رام عمدہ اور سلسلۂ مظہر جان جاں کے بعض دوسرے شعرا کا ذکر نہیں کیا، بلکہ انعام اللہ خان یقین، میر محمد باقر حزیں اور محمد فقیہ درد مند کے ساتھ انصاف نہیں کیا۔۔۔۔ میر نے چن چن کر اس حلقے کے شعرا کو ہدفِ طعن و تشنیع بنایا۔۔۔ (میر کا) یہ تذکرہ محض معاصرانہ چشمک کی وجہ سے منصۂ شہود پر آیا، ورنہ میر کی تنقیدی بصیرت ایسی نہیں تھی کہ وہ میاں جگن اور میر گھاسی کی تعریف کرتے اور بندرا بن راقم اور قدرت اللہ قدرت کی تنقیص۔

یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ گردیزی نے میر کا ذکر سرسری طور پر پانچ سطروں میں کیا ہے اور صرف ایک شعر انتخاب میں دیا ہے، جب کہ یقین کا حال اور ان کا انتخابِ کلام ۱۹ صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔

جس زمانے میں "نکات الشعرا" لکھا گیا اور پایۂ تکمیل کو پہنچا، اسی زمانے میں اور بھی کئی تذکرے لکھے گئے جن میں "مجمع النفائس"، "گلشنِ گفتار"، "تحفۃ الشعرا" "تذکرۂ ریختہ گویاں" اور "مخزنِ نکات" کے نام آتے ہیں۔ "مجمع النفائس" مؤلفہ سراج الدین علی خان آرزو

۱۱۵۷ھ میں شروع ہوا اور ۱۱۶۴ھ میں مکمل ہوا(۲۵) یہ صرف فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہے۔
"گلشنِ گفتار" میں خواجہ خان حمید اورنگ آبادی نے فارسی زبان میں ۳۰ ریختہ گو شاعروں کا
حال لکھا ہے: یہ ۱۱۶۵ھ میں مکمل ہوا تھا، "گلشنِ بزمِ گفتار ہے" کے آخری چار الفاظ سے
۱۱۶۵ھ برآمد ہوتے ہیں(۲۶) مرزا افضل بیگ خاں قاقشال نے بھی اپنا تذکرہ "تحفۃ الشعراء"
۱۱۶۵ھ میں مکمل کیا، جس کا قطعۂ تاریخِ تالیف غلام علی آزاد بلگرامی نے لکھا اور اس کے آخری
تین لفظوں سے ۱۱۶۵ھ نکلتے ہیں: ع "می شود تاریخِ سالش تحفۂ اصحاب شعر"(۲۷)۔
عارف الدین خان عاجز نے "تحفۂ اوجِ کرامِ شعرا" (۱۱۶۵ھ) سے اس تذکرہ کا سالِ تالیف نکالا(۲۸)۔
اس میں ۶۲ شاعروں کا تذکرہ ہے اور یہ تمام ایسے شاعر ہیں جو یا تو فارسی میں کہتے تھے یا
پھر فارسی کے ساتھ اردو میں بھی۔ ان میں مرزا مظہر کے علاوہ وہ شعرا ہیں جو آصف جاہ اوّل
(۱۱۶۱ھ/۱۷۴۸ء) اور ناصر جنگ (م ۱۱۶۴ھ) کے عہد میں موجود تھے۔ "گلشنِ گفتار" اور
"تحفۃ الشعرا" کے بارے میں کوئی شبہ نہیں کہ یہ ۱۱۶۵ھ میں لکھے گئے۔ اس لیے ان کو
اولین تذکروں میں شمار کرنے میں کوئی تامل نہیں ہے۔ "نکات الشعرا" کے بارے میں یہ
بات کہی جاسکتی ہے کہ اس کا نقشِ اوّل ۱۱۶۵ھ سے بہت پہلے (تقریباً ۱۱۶۰ھ میں) لکھا جا چکا
تھا اور بعد میں میر نے قطع و برید اور حک و اضافہ کے بعد اسے موجودہ شکل میں ۱۱۶۵ھ میں یا
اس کے کچھ بعد مکمل کیا۔

سید فتح علی حسینی گردیزی (م ۵ شعبان ۱۲۲۴ھ/۱۶ ستمبر ۱۸۰۹ء)(۲۹) نے اپنا
"تذکرۂ ریختہ گویاں" ۵ محرم ۱۱۶۶ھ کو ختم کیا، لیکن اس کا آغاز ۱۱۵۶ھ کے قریب ہو چکا تھا
اور اس کے بعد بھی ۱۱۷۰ھ تک اس میں اضافے ہوتے رہے(۳۰)۔ یہی صورت قائم چاند
پوری کے "مخزنِ نکات" کی بھی ہے۔ "مخزنِ نکات" اس کا تاریخی نام ہے جس سے
۱۱۶۸ھ/۵۵-۱۷۵۴ء برآمد ہوتے ہیں۔ ۱۱۶۸ھ اس تذکرے کا سالِ تکمیل ہے، اور اس
کے بعد بھی ۱۱۷۶ھ تک اس میں اضافے ہوتے رہے۔ لیکن قائم نے "مخزنِ نکات" ۱۱۶۸ھ
سے گیارہ سال پہلے لکھنا شروع کر دیا تھا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ شاہ ولی اللہ اشتیاق کے
بارے میں قائم نے لکھا ہے(۳۱): "مدت ہفت سال شدہ باشد کہ بہ دارالبقا انتقال نمودہ
است"۔ اشتیاق کا انتقال "نشترِ عشق" اور "صبحِ گلشن" کے مطابق ۱۱۵۰ھ/۱۷۳۷ء میں ہوا(۳۲)

اس طرح اشتیاق کا تذکرہ قائم نے ۱۱۵۷ھ میں لکھا۔ قائم نے شرف الدین مضمون کے بارے میں لکھا ہے[۴۳] "مدتِ دہ سال است کہ باجلِ طبیعی در گزشتند"۔ مضمون کا سالِ وفات، جیسا کہ تاباں کے قطعۂ تاریخِ وفات سے معلوم ہوتا ہے، ۱۱۴۷ھ ہے[۴۴] اس حساب سے مضمون کا تذکرہ بھی قائم نے ۱۱۵۷ھ میں لکھا[۴۵]۔ اسی لیے قائم نے یہ دعویٰ کیا ہے:[۴۶]

"تاالان در ذکر و بیانِ اشعار و احوالِ شعرائے ریختہ کتابے تصنیف نگردیدہ و تا ایں زماں ہیچ انسان از ماجرائے شوق افزائے سخنوران ایں فن سطرے بہ تالیف نرسیدہ"۔

یہی دعویٰ "نکات الشعرا" میں محمد تقی میر نے کیا ہے:[۴۷]

"پوشیدہ نماند کہ در فنِ ریختہ کہ شعریست بطور شعر فارسی بزبان اُردوے معلیٰ شاہجہان آباد دہلی، کتاب تاحال تصنیف نشدہ کہ احوالِ شاعرانِ این فن بصفحۂ روزگار بماند۔ بناءً علیہ این تذکرہ کہ مسمی بہ "نکات الشعرا" نگاشتہ میشود"۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ قائم نے میر کے ذکر میں یہ بھی لکھا ہے[۴۸] کہ "چوں قریب بندہ خانہ تشریف دارد، اکثر اتفاقِ ملاقات می افتد"۔ میر نے "نکات الشعرا" میں لکھا ہے[۴۹] کہ "بافقیر نیز آشنا است"۔ اس کے باوجود میر و قائم دونوں نے اوّلیت کا دعویٰ کیا ہے۔ دونوں کے تذکروں کے ناموں میں "نکات" مشترک ہے۔ نثار احمد فاروقی نے اسے تجاہلِ عارفانہ کہا ہے[۵۰] لیکن حقیقت یہ ہے کہ میر نے اپنا مستند اول تذکرہ ۱۱۶۵ھ میں ختم کر کے اسے شائع کر دیا۔ قائم نے اپنا تذکرہ ۱۱۵۷ھ میں شروع ضرور کر دیا تھا، لیکن یہ ۱۱۶۸ھ میں مکمل ہو کر شائع ہوا۔ یہی صورت گردیزی کے ساتھ ہے کہ ان کا تذکرہ ۱۱۵۶ھ میں شروع ضرور ہوا، لیکن یہ بھی ۱۱۶۶ھ کے پہلے مہینے کی پانچ تاریخ کو مکمل ہو کر شائع ہوا۔ اس لیے شمالی ہند کے تذکروں میں "نکات الشعرا" کو اوّلیت حاصل ہے۔ پھر یہ تذکرہ اُردو کے ایک عظیم شاعر کی تصنیف ہے، جس کی مدد سے ہم اس کے مزاج، کردار، شخصیت، اندازِ فکر، معیارِ شاعری، تنازعات اور معرکوں وغیرہ سے واقف ہوتے ہیں۔ اس لیے "نکات الشعرا" کی

اہمیت ہمارے لیے اور بڑھ جاتی ہے۔

فنِ تذکرہ نویسی کے لحاظ سے "نکات الشعرا" معیاری فارسی تذکروں کے پایے کا نہیں ہے۔ اس تذکرے میں کوئی ترتیب نہیں ہے۔ اسے نہ تو حروف تہجی کے اعتبار سے مرتب کیا گیا ہے، نہ موضوع یا زمانے کے اعتبار سے۔ اس میں وہ ترتیب بھی نہیں ہے جو "مخزنِ نکات" میں ملتی ہے، جس میں سارے تذکرے کو "طبقات" میں تقسیم کر کے پہلی بار اُردو شاعری کو ادوار میں تقسیم کیا گیا ہے، اور ہر دور کی خصوصیات بیان کی گئی ہیں۔ "نکات الشعرا" میں شعرائے دکن کو "پُر بے رتبہ" (۵۱) کہہ کر میر نے کوئی اہمیت نہیں دی۔ اس میں ولی دکنی کا تذکرہ صرف چھ سطروں میں لکھا ہے اور بیشتر شاعروں کے بارے میں کچھ لکھے بغیر صرف ایک شعر دے دیا ہے۔ شعرائے دکن کے سلسلے میں میر نے عبدالولی عزلت کی بیاض سے استفادہ کیا تھا (۵۲)۔ اگر وہ ان شاعروں کی حقیقی اہمیت سے واقف ہوتے تو عزلت سے، جو خود اس وقت دہلی میں موجود تھے، بہت سی باتیں دریافت کر کے تذکرے میں شامل کر سکتے تھے۔ میر نے اس اعتراف کے باوجود کہ "اگرچہ ریختہ در دکن است" یہ کہہ کر (۵۳) "چون از آنجا یک شاعرِ مربوط برنخاستہ، لہذا شروع بنامِ آنہا نکردہ و طبعِ ناقص معروف ایشم نیست کہ احوالِ اکثرِ آنہا ملال اندوز گردد" دکن کے شعرا کو نظر انداز کر دیا ہے۔ میر دکنی شاعری اور اس کی طویل روایت سے ناواقف تھے اور یہ نہیں جانتے تھے کہ وہ روایت، جس کے وہ خود ایک ممتاز نمائندہ ہیں، دکنی شاعری ہی کا فیض ہے۔

"نکات الشعرا" میں حالاتِ زندگی اور واقعات بہت مختصر ہیں۔ ولادت، وفات اور واقعات کے سنین لکھنے سے میر صاحب کو کوئی رغبت نہیں ہے۔ کئی مقامات پر تو صرف اتنا لکھ دیا ہے کہ ان کا احوال مفصل طور پر فارسی تذکروں میں مسطور ہے۔ مثلاً حضرت امیر خسرو کے ذیل میں لکھا ہے کہ "احوال امیر مذکور در تذکرہ ہا مسطور" (۵۴) یہی بات بیدل، مرزا معز فطرت اور مرزا گرامی کے سلسلے میں لکھی ہے۔ تفصیل سے میر صاحب گھبراتے ہیں جیسا خود ٹیک چند بہار کے ذکر میں لکھا ہے (۵۵) "دماغ تفصیل ندارم"۔

اس تذکرے سے اس دور کی ادبی گروہ بندی کا بھی سراغ ملتا ہے۔ میر نے ان شعرا کے ذکر میں جانب داری برتی ہے جو ان کے گروہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس میں وہ شعرا شامل

ہیں، جو آرزو سے وابستہ ہیں یا میر سے جن کے ذاتی تعلقات اچھے ہیں یا جو میر کے محسن اور رشتے دار ہیں۔ ان شاعروں کو گرایا ہے، جو مرزا مظہر سے تعلق رکھتے ہیں۔ محمد علی حشمت کے بارے میں لکھا ہے:(۵۶) "در شعرِ ریختہ کہ بسیار پاجیانہ می گفت، گپہادارد"۔ محمد یار خاکسار کے بارے میں لکھا ہے:(۵۷) "چوں کہا بم بُومیدھد"۔ احسن اللہ بیان کا ذکر ہی سرے سے نہیں کیا۔ بیان، مرزا مظہر کے شاگرد تھے۔ انعام اللہ خان یقین، جو مرزا مظہر کے بڑے شاگرد تھے، ان کو سوچے سمجھے منصوبے کے مطابق اس طور پر گرایا گیا ہے کہ "نکات الشعرا پڑھ کر معلوم ہوتا ہے کہ وہ نہ صرف مغرور و متکبر انسان تھے، بلکہ شاعر ہی نہیں تھے، اور مرزا مظہر اپنا کلام ان کو دے دیا کرتے تھے۔ میر صاحب کے الفاظ یہ ہیں:(۵۸) "می گفتند کہ بزا مظہر اُو را شعر گفتہ می دہد و وارثِ شعرہائے ریختہ خود گردانیدہ؛ رعونتِ فرعون پیشِ اُو بت دست برزمین میگزارد۔۔۔۔۔ ذائقہ شعر فہمی مطلق ندارد"۔

میر صاحب نے ہر اُس شاعر کو، جو اُن کے گروہ سے تعلق نہیں رکھتا یا جس کی استادی اُس دور میں مسلم تھی، شعوری طور پر گرانے کی کوشش کی ہے۔ شاہ حاتم کے ذکر میں، جو شعرائے دہلی کے سر خیل تھے، اور ۱۱۶۵ھ میں جن کی عمر ۵۴ سال تھی، میر صاحب نے "مردیست جاہل و متمکن و منقطع وضع، دیر آشنا، غنا ندارد"(۵۹) کے الفاظ استعمال کیے ہیں اور پھر "آشنائے بیگانہ" لکھ کر ان کے اس شعر کی:

ہائے بیدرد سے ملا کیوں تھا
آگے آیا مِرے کیا میرا

یہ کہہ کر کہ اگر میرا شعر ہوتا، تو اس طرح کہتا، یوں اصلاح دی ہے:

مبتلا آتشک میں ہوں اب میں
آگے آیا مِرے کیا میرا

اور پھر یہ اصلاح دے کر ان الفاظ میں قہقہہ لگایا ہے کہ "پیشِ گرمیِ ایں مصرع، خنکیِ آں شعر روشن است"۔ "نکات الشعرا" کے علاوہ سارے تذکرہ نویسوں نے شاہ حاتم کی استادی اور شاعرانہ مرتبہ کو تسلیم کیا ہے۔ خود حاتم نے، جیسا کہ اُن کے "دیوان زادہ"(۶۰) سے ظاہر

ہے۔ ۱۱۶۲ھ، ۱۱۶۳ھ اور ۱۱۷۱ھ میں میر کی زمینوں میں غزلیں لکھی ہیں۔ میر نے یہی سلوک یکرو، قدر، ثاقب، عاجز اور دوسرے شعرا کے ساتھ کیا ہے۔ میر کی رائے پر ان کی انانیت، خود پرستی، گروہ بندی اور ذاتی تعلقات اور عناد کا گہرا اثر ہے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ میر صاحب فطرتاً کینہ پرور تھے اور ان کے ہاں معافی کا کوئی اثر و گزر نہیں تھا، لیکن اُن کے یہ سارے عیوب اُن کی شاعرانہ عظمت نے چھپالیے ہیں۔

اشعار پر اصلاح دینے کا عمل بھی اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ قاضی عبدالودود صاحب کے مطابق (۹۰) میر نے نو شعرا کے ایک سو دس اشعار پر اصلاح دی ہے۔ اصلاح کی ایک نوعیت تو وہ ہے جو انھوں نے حاتم کے محولہ بالا شعر پر دی ہے جس میں ذاتی عناد عیاں ہے۔ اصلاح کی دوسری شکل وہ ہے جو انھوں نے آبرو، مضمون، ناجی، یکرنگ، یقین، سجاد، خاکسار ٹیک چند بہار کے اشعار میں اختیار کی ہے۔ قرائن بتاتے ہیں کہ "نکات الشعرا" کے نقشِ اول میں دوسرے شعرا کے کلام پر اصلاح کا یہ اشتعال انگیز عمل بہت زیادہ تھا۔ اسی لیے سودا نے نوشعر کا ایک ہجویہ قطعہ لکھا، جس میں میر کی اصلاح کو "سہوِ کاتب" قرار دیا۔ اس قطعے کے آخری دو شعر یہ ہیں:

ہے جو کچھ نظم و نثر دنیا میں
زیرِ ایرادِ میر صاحب ہے
ہر ورق پر ہے میر کی اصلاح
لوگ کہتے ہیں، سہوِ کاتب ہے

ان اصلاحوں کا ایک مثبت پہلو یہ ہے کہ ان سے پتا چلتا ہے کہ میر زبان و بیان اور محاورے کو برتنے میں احتیاط کے قائل تھے۔ سجاد کے اس شعر کا انتخاب کر کے:

میرا جلا ہوا دل مژگاں کے کب ہے لائق
اس آبلہ کو کیوں تم کانٹوں میں اینچتے ہو

یہ لکھا ہے کہ "ہر چند در مثل تصرف جائز نیست۔ زیرا کہ مثل ایں چنین است کہ کیوں

کانوں میں گھسیٹتے ہو، لیکن چوں شاعر را قادرِ سخن یافتم، معاف داشتم۔" اس رائے میں میر کی نفسی کیفیت توجہ طلب ہے۔ وہ محاورے میں تصرف کو جائز نہیں سمجھتے لیکن شاعر کو قادرِ سخن پا کر اور خود کو اس سے بھی بڑا سمجھ کر معاف کر دیتے ہیں۔ یہ ایک ایسا احساس برتری ہے جس میں "میں" کی اہمیت وہی ہے جیسے کسی بادشاہ کے منہ سے نکلے ہوئے الفاظ کی ہوتی ہے۔ دوسری اصلاحوں کی نوعیت یہ ہے:

شعرِ مضمون: میرا پیغامِ وصل اے قاصد
کہیو سب سے اوسے جدا کر کے

اصلاحِ میر: میرے پیغام کو تو اے قاصد
کہیو سب سے اوسے جدا کر کے

شعرِ یکرنگ: اس کو مت پوچھو سجن اوروں کی طرح
مصطفیٰ خان آشنا یکرنگ ہے

اصلاحِ میر: مت تلون اس میں سمجھیں آپ سا
مصطفےٰ خان آشنا یکرنگ ہے

خاکسار کا شعر تھا خاکسار، اس کی تو آنکھوں کے کہے مت لگیو
مجکو ان خانہ خرابوں ہی نے بیمار کیا

میر نے لکھا ہے کہ (۲۱) "بر متتبعِ ایں فن پوشیدہ نیست کہ بجائے بیمار کیا "گرفتار کیا" می بایست"۔

ٹیک چند بہار کا شعر تھا

تھی زلیخا مبتلا یوسف کی، اور لیلیٰ کا قیس
یہ عجب منظر ہے جس کے مبتلا ہیں مرد و زن

میر نے لکھا ہے (۲۲) "باعتقادِ بندہ بجائے اشارتِ قریبہ و کلمۂ استعجاب کہ اول مصرعِ دوم بکار بردہ است، اگر "حسن کیا" می گفت ایں شعر واضح تر می شد"۔

ان اصلاحوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میر صاحب محاورے کو جس

طرح وہ بولا جاتا ہے، اس طرح استعمال کرنے پر زور دیتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ شعر میں ابہام کو پسند نہیں کرتے، بلکہ چاہتے ہیں کہ شعر اتنا واضح ہو کہ احساس یا جذبے کا پوری طرح ابلاغ ہو سکے۔ اس کے لیے وہ موزوں الفاظ کے استعمال کو اہمیت دیتے ہیں۔ یقین کے اس شعر پر:

مجنوں کی خوش نصیبی کرتی ہے داغ مجکو
کیا عیش کر گیا ہے ظالم دوانہ پن میں

میر نے یہ اصلاح دی ہے کہ اگر "خوش نصیبی کے بجائے خوش معاشی کر دیا جائے، تو شعر زیادہ بامزہ ہو جائے"۔(۴۳)

لفظوں اور محاوروں کے استعمال میں احتیاط اور اظہار کو بہتر و موثر بنانے کی کوشش، یہ اس دور کے تنقیدی معیار تھے۔ کوئی شعر پسند آیا تو اس پر واہ کہہ دی اور تعریف کر دی۔ اور اگر اس میں کوئی لفظی ستم یا محاورہ و زبان کا غلط استعمال نظر آیا، اس پر اعتراض کر دیا۔ تنقید میں رجحانات، میلانات، خیالات اور مزاج شاعری کی کوئی اہمیت نہیں تھی۔ یہ روایتی معاشرہ تھا اور فرد کے ذہن میں اچھے اور برے کے معیار پوری طرح واضح تھے۔ "نکات الشعرا" میں نقد و نظر کی یہی نوعیت ہے۔

"نکات الشعرا" میں مختلف شخصیتوں کے تاثراتی نقوش اکثر گہرے ہیں۔ میر کو چند لفظوں کی مدد سے جیتی جاگتی تصویریں بنانے کا اچھا ملکہ حاصل ہے۔ جب وہ لکھتے ہیں: "مظہر تخلص، مردیست مقدس، مطہر، درویش، عالم، صاحبِ کمال، شہرۂ عالم، بے نظیر، معزز، مکرم" یا امید کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "شاعرِ غرائے فارسی، نکتہ پرداز، بذلہ سنج، یار باش، خوش اختلاط، ہمیشہ خندان و شگفتہ رُو" یا مضمون کے بارے میں بتاتے ہیں کہ "حریف، ظریف، بشاش بشاش، ہنگامہ گرم کن مجلسہا، ہر چند کم گو بود لیکن بسیار خوش فکر"۔ ناجی کے بارے میں "جوانے بود آبلہ رُو، سپاہی پیشہ" (ص ۲۳)۔ سودا کے بارے میں "جوانیست خوش خلق و خوش خوئے، گرم جوش، یار باش، شگفتہ روئے"۔ درد کے بارے میں "شاعر زور آور ریختہ، درکمالِ خلاقی وارستہ، خلیق، متواضع، آشنائے درست، شعر فارسی ہم می گوید" تو

شخصِ مذکور کے مزاج اور شخصیت کی انفرادیت ایک دم سامنے آجاتی ہے۔
اس تذکرے کے مطالعے سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ میر کا قلم بیباک، تلخ اور زہر میں بجھا ہوا ہے۔ انھیں دوسرے پر وار کرنے میں مزا آتا ہے۔ کوئی ایسا موقع وہ ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ عشاق کے بارے میں لکھتے ہیں: "شخصے است کمتری، شعر ریختہ بسیار نامربوط میگوید"۔ قدر کے بارے میں لکھتے ہیں: "زبانِ اُو بزبان لوطیان می ماند"۔ عاجز کے بارے میں کہتے ہیں: "شخصے لوطی است پرو پوچے چندے باختہ"۔ قدرت اللہ قدرت کے بارے میں کہتے ہیں "قدرت تخلص اگرچہ عاجز سخن است"۔ یہ میر کا مزاج ہے کہ وہ دوسروں کے بارے میں تلخ سچائی کے اظہار میں عام طور پر خطا نہیں کرتے۔ آبرو یک چشم تھے۔ اس بات کو مزے لے لے کر اس طرح بیان کیا ہے "از چشم پوشی روزگار دجال شعار، یک چشمش از کار رفتہ بود"۔ یہاں بظاہر روزگار کو دجال شعار کہا ہے، لیکن دجال کے یک چشم ہونے کی روایت کے ساتھ ذہن فوراً آبرو کی طرف جاتا ہے۔ میاں شرف الدین مضمون کو جن کے دانت نزلہ کے سبب گر گئے تھے آرزو کے حوالے سے "شاعر بیدانہ" لکھا ہے۔ حاتم کو "آشنائے بیگانہ" کہا ہے۔ یکرو کو "ہیچمدانِ فنِ ریختہ" لکھا ہے۔ ثاقب کے بارے میں "در ہمہ چیز دست دارد و ہیچ نمی داند" لکھا ہے۔ فضل علی دانا، جن کا رنگ اور ڈاڑھی دونوں حد درجہ سیاہ تھے، ایک دن سیاہ چادر لپیٹے محفل میں آئے۔ میر نے لکھا ہے کہ سودا نے ان کا جائزہ لیا اور کہا "یارو، ہولی کا ریچھ آیا" اور یہ واقعہ بیان کر کے لکھا ہے کہ "القصہ دانا عجب کسے است، گاہ گاہ بافقیر نیز ملاقات میکند۔" اس عبارت میں جو تحقیر آمیز بے نیازی کا پہلو چھپا ہوا ہے، واضح ہے۔ میاں صلاح الدین تمکین کے بارے میں لکھا ہے "جوانے بے تمکینے نہ متمکن"۔ غریب کے بارے میں لکھا ہے کہ ہکلاتے تھے اس لیے کبھی کبھی "اکن" تخلص کرتے تھے اور لکھا ہے کہ میں انھیں "زندِ بانفاقی" سمجھتا ہوں۔ راجہ ناگر مل کو، (میر ان کے سترہ سال نوکر رہے) فغاں کے حوالے سے "گھی کی منڈی کا سانڈ" لکھا ہے۔ اس فقرے سے راجہ کی شخصیت کے خدوخال اور تن و توش سامنے آجاتے ہیں۔ حکیم معصوم کو "گاؤ گجراتی" کہا ہے۔[۱۵] اس تذکرے کے مطالعے سے میر "آبِ حیات" کی قلمی تصویر کے برخلاف ایک ہنگامہ پرور، محفل آرا، مجلس پسند، معرکہ باز اور گروہ بند کے روپ میں سامنے

آتے ہیں۔

"نکات الشعرا" کے مطالعے سے میر کا نظریۂ شعر بھی کسی حد تک واضح ہو جاتا ہے:

(۱) میر ایہام گوئی کو اپنے معاصروں کی طرح ناپسند کرتے ہیں، جس کا اظہار انھوں نے ایہام گو شعرا کے بارے میں رائے دیتے ہوئے بار بار کیا ہے۔

(۲) وہ شاعری کے پیرایۂ اظہار کو وسعت دینے کی ضرورت کا شعور رکھتے ہیں اور اسے چند علامتوں یا اشاروں میں محدود کرنے کے قائل نہیں ہیں۔ "عرصۂ سخن وسیع است" کے بھی یہی معنی ہیں۔ تابان کی شاعری پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "عرصۂ سخنِ او ہمیں در قفسہائے گل و بلبل تمام است"۔

(۳) اُردو شاعری کا معیار ان کی نظر میں یہ ہے کہ اصنافِ سخن بحور و اوزان، لہجہ و آہنگ، تلمیحات و اشارات میں فارسی شعر کا رنگ ڈھنگ اختیار کیا جائے اور اس میں دکنی شعرا کے مقابلے میں شاہجہاں آباد کی اُردوئے معلیٰ (معیاری زبان) استعمال کی جائے۔ میر کے اس اندازِ فکر میں وہ مشورہ بھی شامل ہے جو شاہ گلشن نے ولی دکنی کو دیا تھا کہ "این ہمہ مضامینِ فارسی کہ بیکار اُفتادہ اند، در ریختۂ خود بکار ببر از تو کہ محاسبہ خواہد گرفت؟"۔ میر نے ریختہ کی روایت کو دکن سے منسوب کیا ہے، جو دکن سے شمال آئی ہے۔

(۴) میر نے ریختہ کی یہ قسمیں بتائی ہیں:

(الف) وہ جس میں ایک مصرع فارسی کا ہوتا ہے اور ایک ہندی کا، جیسے امیر خسرو کے ہاں ہے۔

(ب) وہ جس میں آدھا مصرع فارسی اور ایک ہندی میں ہوتا ہے، جیسے معز فطرت کے ہاں۔

(ج) وہ جس میں فارسی کے الفاظ و افعال استعمال ہوتے ہیں؛ ایسا کرنا قبیح ہے۔

(د) وہ جس میں فارسی تراکیب کو کام میں لاتے ہیں۔ ایسی تراکیب، جو زبانِ ریختہ میں نامانوس ہیں، ان کا استعمال معیوب ہے۔ پھر اس بات کا اظہار بھی کیا ہے کہ میں نے خود یہی راستہ اختیار کیا ہے۔

(ہ) ایک قسم ابہام ہے، جس کا قدیم شعرا میں رواج تھا، اب اسے پسند نہیں کیا جاتا، لیکن بہت سے لوگ اب بھی صفائی و شستگی کے ساتھ اسے استعمال کرتے ہیں۔ میر نے سلیقے کے ساتھ اس صنعت کو اپنی شاعری میں خود بھی استعمال کیا ہے۔

(و) ایک انداز فنِ ریختہ کا وہ ہے جسے خود انھوں نے اختیار کیا ہے اور وہ تمام صنعتوں مثلاً تجنیس، ترصیع، تشبیہ، صفائے گفتگو، فصاحت، بلاغت، ادا بندی، خیال وغیرہ پر حاوی ہے۔ میر نے یہ بتایا ہے کہ وہ بھی اسی طرز سے محظوظ ہوتے ہیں۔

اس تذکرے کے وقت میر کی عمر تیس سال کی تھی۔ ان کی تحریر صاف اور اسلوب موثر ہے۔ انھیں فارسی زبان کے اظہار پر ضرورت کے مطابق قدرت حاصل ہے۔ ہمیں یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ میر کا ذہن صاف ہے، اسی لیے ان کا بیان بھی صاف ہے۔ اس تذکرے کی بنیادی اہمیت یہ ہے کہ ہمارے ایک بڑے شاعر کے بڑے ذہن کی پیداوار ہے۔

(۱۹۸۰ء)

حواشی

۱۔ "نکات الشعرا" کا پہلا ایڈیشن حبیب الرحمن خان شیروانی کے مقدمے کے ساتھ انجمن ترقی اردو (سلسلہ ۲۸) کی طرف سے نظامی پریس، بدایوں میں چھپ کر ۱۹۲۲ء میں شائع ہوا۔ دوسرا ایڈیشن مولوی عبدالحق کے مقدمے اور تصحیح کے ساتھ ۱۹۳۵ء میں شائع ہوا۔ شیروانی کے مرتبہ "نکات الشعرا" کی بنیاد نسخۂ حبیب گنج کے مطابق اور عبدالحق کے مرتبہ ایڈیشن کے متن کی بنیاد سید عبدالنبی ابن سید محمود ابن میر محمد اصفہانی کے مکتوبہ نسخے پر رکھی گئی ہے، جو سید عبدالولی عزلت کی فرمائش پر ۱۷ رمضان المبارک ۱۱۷۲ھ کو لکھا گیا تھا۔ ان دونوں نسخوں میں کوئی بنیادی فرق نہیں ہے۔ تیسرا ایڈیشن ڈاکٹر محمود الٰہی نے ۱۹۷۲ء میں دلی سے شائع کیا جس کے متن کی بنیاد تو عزلت کے نسخے پر رکھی گئی ہے، لیکن متن کی تصحیح پیرس کے کوی کتاخانے کے نسخے سے کی گئی ہے۔ یہ نسخہ (مخزونہ پیرس) جیسا کہ اس کے ترقیمے سے معلوم ہوتا ہے "بتاریخ ہفدہم شہر شوال روز چہار شنبہ ۱۱۷۸ھ در بندر سورت بموجب خواہش جمیع دوستاں" لکھا گیا تھا۔ اس میں صرف ۷۷ شاعروں کے حالات اور انتخاب کلام درج ہے۔

۲- "نکات الشعرا" نسخۂ پیرس میں ۷۷ شاعروں میں سے ایک شاعر مرزا بیگ ضیا ایسا ہے جو شیروانی اور عبدالحق کے مطبوعہ "نکات الشعرا" میں شامل نہیں ہے۔

۳- "معاصر" ۱۵:۸،۹ (مطبوعہ دائرہ ادب، پٹنہ، نومبر ۱۹۵۹ء)۔

۴- "نکات الشعرا" (مرتبہ شیروانی): ۹ (نظامی پریس، بدایوں، ۱۹۲۲ء)۔

۵- "نشترِ عشق" (از حسین قلی خان) (قلمی): ورق ۳۲ (ب) مخزونہ پنجاب یونیورسٹی، لاہور)۔

۶- "سفینۂ ہندی": (مرتبہ عطا کاکوی) ۱۹۶ (پٹنہ، ۱۹۵۸ء)۔

۷- "نکات الشعرا": ۹۸

۸- "سروِ آزاد": ۲۳۶ (بہ سعی عبداللہ خان) (کتب خانۂ آصفیہ حیدر آباد، ۱۹۱۳ء)۔

۹- ایضاً: ۳۔ "نشانہ آزاد سرو سبز تازہ" سے ۱۱۶۶ھ برآمد ہوتے ہیں۔

۱۰- "نکات الشعرا": ۸۔

۱۱- ایضاً: ۹

۱۲- "تذکرۂ مجمع النفائس" (قلمی)، مخزونہ قومی عجائب خانہ، کراچی، میں سناتھ سنگھ بیدار کا قطعۂ تاریخ اختتامِ تصنیف موجود ہے: اس کے آخری مصرع "گلزارِ خیالِ اہلِ معنی جہاں" سے ۱۱۶۴ھ برآمد ہوتے ہیں۔

۱۳- میر کے الفاظ یہ ہیں: "دیوانش تا ردیفِ میم بدست آمدہ بود ("نکات الشعرا": ۷۰)۔

۱۴-۱۵- "دیوانِ زادہ" (مرتبہ غلام حسین ذوالفقار): ۱۰۷ (مکتبۂ خیابانِ ادب، لاہور، ۱۹۷۵ء)۔

۱۶- "نکات الشعرا": ۱۳۶۔

۱۷- دیکھیے "دیوانِ زادہ": ۲۱۰۔

۱۸- "ذکرِ میر"، (از میر تقی میر): ۷۰ (مطبوعہ ترقی اردو پریس، اورنگ آباد، ۱۹۲۸ء)۔

۱۹-۲۰- "مجموعۂ نغز" (از حکیم ابوالقاسم میر قدرت اللہ قاسم) ۲: ۲۳۰ (مرتبہ حافظ محمود شیرانی، دہلی، ۱۹۷۳ء)۔

۲۱- ایضاً: ۲۹۷۔

۲۲- "تذکرۂ گلشنِ سخن" (مرتبہ سید مسعود حسن رضوی ادیب) ۹۸ (انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ، ۱۹۶۵ء)۔

۲۳- "چمنستانِ شعرا": ۵۳ (مطبوعہ انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۲۸ء)۔

۲۴- ایضاً: ۲۶۲۔

۲۵- "نکات الشعرا" (مرتبہ شیروانی): ۱۲۱-۱۲۲۔

۲۶- "مخزنِ نکات" (مرتبہ اقتدا حسن): ۱۳۲ (مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۶ء)

۲۷- "نکات الشعرا" (مرتبہ شیروانی): ۱۲۲۔

۲۸- "تذکرۂ ہندی": ۸۸ (انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد ۱۹۳۳ء)۔

۲۹- "طبقات الشعرائے ہند" (منشی کریم الدین): ۸۹ (مطبع العلوم مدرسہ دہلی، ۱۸۴۸ء)۔

۳۰- "نکات الشعرا": ۱۲۲۔

۳۱- "میر اور میریات": ۲۷ (علوی بک ڈپو، بمبئی، ۱۹۷۱ء)۔

۳۲- گردیزی کے الفاظ یہ ہیں: "فی تاریخ محرم الحرام المنتظم فی ایام ستہ و ستین ومائۃ بعد الالف من الہجرۃ المبارکۃ" (ص ۱۶۸)۔ (مرتبہ عبدالحق) (انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء)۔

۳۳۔ "تذکرۂ ریختہ گویان" (از گردیزی): ۳ (انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۳ء)۔

۳۴۔ "مقدمۂ نکات الشعرا" (مرتبہ ڈاکٹر محمود الٰہی): ۱۲-۱۳، (دہلی، ۱۹۷۲ء)۔

۳۵۔ "دستور الفصاحت" (مرتبہ امتیاز علی عرشی) (دیباچہ): ۳۸ و ۳۵ و ۳۴ (ہندوستان پریس، رامپور، ۱۹۴۳ء)۔

۳۶۔ "گلشن گفتار" (مرتبہ سید محمد) ۳ (مکتبۂ ابراہیمیہ طبع اول، حیدر آباد دکن، ۱۳۲۹ف مطابق ۱۳۳۰ھ)۔

۳۷۔ "تحفۃ الشعرا" (مرتبہ ڈاکٹر حنیفہ قتیل) (مقدمہ): ۷ (ادارہ ادبیات اردو، حیدر آباد دکن، ۱۹۶۱ء)۔

۳۸۔ "آفتاب سلطنت" مادۂ تاریخ وفات ہے۔ ۳۹ (دیباچہ دستور الفصاحت از عرشی)۔

۳۹-۴۰۔ اس بحث کے لیے دیکھیے دیباچہ "دستور الفصاحت" از ص ۳۶ تا ۳۹۔

۴۱۔ "مخزنِ نکات": ۳۶ (مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۶ء)۔

۴۲۔ "دستور الفصاحت": ۵۱۔

۴۳۔ "مخزنِ نکات": ۵۳۔

۴۴۔ "دیوانِ تاباں": ۲۷۲ (انجمن ترقی اردو، اورنگ آباد، ۱۹۳۵ء)۔

۴۵۔ "مخزنِ نکات" (مقدمہ): ۲۰-۲۱ (مجلس ترقی ادب، لاہور، ۱۹۶۶ء)۔

۴۶۔ ایضاً: ۲۔

۴۷۔ "نکات الشعرا" (شروانی): ۱۔

۴۸۔ "مخزنِ نکات": ۱۲۲۔

۴۹۔ "نکات الشعرا" ۱۳۰۔

۵۰۔ "نکاتِ میر" (از نثار احمد فاروقی) (مکتبۂ جامعہ، دہلی، ۱۹۷۳ء): ۲۲۷۔ انھوں نے لکھا ہے کہ خاکسار کا تذکرہ "معشوق چہل سالہ" دراصل قائم کا تذکرہ "مخزنِ نکات" ہے اور میر اس کی تالیف کا ذمہ دار خاکسار کو قرار دیتے ہیں۔ اس دعوے کے ثبوت میں فاروقی صاحب نے بہت سے شواہد فراہم کیے ہیں لیکن ابھی اس پر مزید کام کی ضرورت ہے۔

۵۱۔ "نکات الشعرا" (مرتبہ شروانی): ۹۳۔

۵۲۔ حبیب اور یونس کے ذیل میں "نکات الشعرا" کے الفاظ یہ ہیں: "از بیاض سید صاحب مذکور نوشتہ شدہ" (ص ۱۱۱ و ۱۱۲)۔ میر عبداللہ مجزو کے بارے میں لکھا ہے: "بندہ عبدالولی میگوید کہ شاگردِ من ست"۔ (ص ۱۱۲) ("نکات الشعرا") (شروانی)، ۱۹۲۲ء۔

۵۳۔ "نکات الشعرا" (شروانی): ۱۔

۵۴۔ ایضاً: ۲۔

۵۵۔ ایضاً: ۱۳۲۔

۵۶۔ ایضاً: ۱۱۳۔

۵۷۔ ایضاً: ۱۲۲۔

۵۸۔ ایضاً: ۸۵۔

۵۹۔ ایضاً: ۷۹۔

۶۰۔ "دیوان زادہ" مرتبہ غلام حسین ذوالفقار" ۹۸، ۱۰۰، ۱۵۰ (لاہور، ۱۹۷۵ء)۔

۶۱۔ "معاصر"، پٹنہ، شمارہ ۱۵: ۱۳۔

۶۲- "نکات الشعرا" (شیروانی): ۱۲۳۔

۶۳- ایضاً: ۱۳۲۔

۶۴- ایضاً: ۹۰۔

۶۵- شاہ تراب بیجاپوری کا ایک شعر ہے۔

لاغر ، تنگ کمر، گرانی گاو
منکر ہے طاق خشک سترا

"دیوانِ شاہ تراب" (قلمی) مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی)، ص ۱۰۳۔

مصحفی کے تذکرے: ایک تجزیاتی مطالعہ

غلام ہمدانی مصحفی (۱۱۶۰ھ- ۱۲۴۰ھ) نے اردو و فارسی دواوین کے علاوہ تین تذکرے بھی لکھے: عقد ثریا (۱۱۹۹ھ)، تذکرۂ ہندی (۱۲۰۹ھ) اور ریاض الفصحا (۱۲۳۶ھ)۔ "عقد ثریا" فارسی گویوں کا اور "تذکرۂ ہندی" اردو شعرا کا تذکرہ ہے۔ "ریاض الفصحا" میں ۳۵ فارسی گو، ۱۲ فارسی و اردو گو اور باقی اردو شعرا ہیں۔ یہ تینوں تذکرے فارسی زبان میں لکھے گئے ہیں اور علی الترتیب مولوی عبدالحق کے مشترک مقدمے کے ساتھ ۱۹۳۴ء، ۱۹۳۳ء اور ۱۹۳۴ء میں شائع ہو چکے ہیں۔ "عقد ثریا" کے قلمی نسخے خدا بخش اورینٹل لائبریری پٹنہ (کتابت ۲۴ ذیقعد ۱۲۴۴ھ (بمقام لکھنؤ)، رضا لائبریری رامپور مکتوبہ ۱۲۵۵ھ اور برٹش میوزیم میں ہیں۔ "تذکرۂ ہند[illegible]"۔ ایک قلمی نسخہ رضا لائبریری رامپور میں ہے جو محسن علی محسن مؤلف "[illegible] [illegible]ن" کا لکھا ہوا ہے۔ اس کا ایک نسخہ خدا بخش اورینٹل لائبریری میں بھ[illegible] ہے جو [illegible] صفر ۱۲۳۸ھ کا مکتوبہ ہے۔ ایک نسخہ ندوۃ العلماء لکھنؤ میں محفوظ ہے جسے "تذکرۃ الشعراء" کے نام سے ڈاکٹر اکبر حیدر کاشمیری نے مرتب کر کے ۱۹۸۰ء میں لکھنؤ سے شائع کیا ہے۔ یہ دراصل تذکرۂ ہندی کا مسودۂ اول ہے۔ تذکرۂ ہندی کا ایک نسخہ برٹش میوزیم میں بھی محفوظ ہے۔ "ریاض الفصحاء" کا ایک قلمی نسخہ رضا لائبریری رامپور میں ہے جس کے بارے میں جناب امتیاز علی خاں عرشی کا خیال ہے کہ یہ شاید "خود مصحفی کا مسودہ ہو"۞ اس کا ایک نسخہ مکتوبہ ۱۲۴۳ھ، شاگرد مصحفی رمضان بیگ طپاں کا لکھا ہوا خدا بخش لائبریری پٹنہ میں بھی موجود ہے۔ یہ تینوں تذکرے تقریباً ۴۲ سال کے عرصے میں لکھے گئے۔ "عقد ثریا" کا آغاز ۱۱۹۴ھ میں ہوا اور ریاض الفصحا ۱۲۳۶ھ میں مکمل ہوا۔

(۱)

عقد ثریا، ۱۱۹۹ھ میں مکمل ہوا۔ مصحفی نے "زہے باغ باصفا"۞ سے اس کا سالِ

تصنیف نکالا ہے اور عبارت میں بھی "دریک ہزار و یک صد و نود و نہ این تذکرۂ عجیبہ .... صورت اختتام پذیرفتہ "⑦ کے الفاظ لکھے ہیں۔ یہ تذکرہ مرزا محمد حسن قتیل کی تحریک پر لکھا گیا جیسا کہ مصحفی نے وجہ تالیف میں بیان کیا ہے:

"مرزا محمد حسن قتیل ...... درایامے کہ مجلسِ مشاعرہ بفقیر خانہ زینت انعقاد داشت از ساحتِ لشکر نواب ذوالفقار الدولہ بہادر شاہجہان آباد گذر افگند۔ زمزمۂ غزل فارسی بگوش ایں مزاج دانِ سخن رسانیدہ باعث شعر فارسی خواندن در مجلس ریختہ گویاں گردید ...... چوں مرزائے مزبور خیلے سیاحت کردہ و در مجلس وضیع و شریف رسیدہ نظم و نثر از اشعار و احوالِ معاصرین جستہ جستہ بر بیاض خاطر خود منقوش داشت۔ روزے ایں ہمہ رطب و یابس را بنظرِ قبول من زیبا نمودہ فسونِ تالیف تذکرۂ معاصرین بگوشم دمیدہ۔ اسامی چند ازاں بقلم تحریر من در آورد و مسودۂ احوال بعضے را بر بیاض مختصرے بدست من نویسانیدہ یاد آوردن یاران و دوستان بیادم داد"⑦۔

اس تذکرے میں مصحفی نے عہدِ محمد شاہ سے عہد شاہ عالم تک کے فارسی گو ایرانی و ہندوستانی شعراء کے مختصر حالات اور انتخابِ کلام حروف تہجی کے اعتبار سے درج کیے ہیں اور جہاں کسی ایسے شاعر کو شامل کیا ہے جو اس زمانی دائرے میں نہیں آتا وہاں اس کی وجہ بھی بیان کر دی ہے مثلاً بیدل کو شامل کرنے کی وجہ یہ بتائی ہے کہ "اگرچہ ذکر ایں بزرگ دریں تذکرہ آوردن واجب نبود اما چوں بنائے ایں عمارت از شاعران احیاے عہد فردوس آرام گاہ است و مشارٌالیہ ہم تااوائل جلوس والا بقیدِ حیات بود لہذا ضرور افتادہ کہ اگر برخے از احوال و اشعار او نیز صورت تسطیر یابد، خوب است"⑤۔

مصحفی نے اس تذکرے کو بیاض کا نام دیا ہے اور کم از کم تین جگہ اسے بیاض ہی لکھا ہے .... "ایں تذکرۂ عجیبہ کہ گویا فی الحقیقت بیاض است"⑥۔ قائم چاند پوری کو شاملِ تذکرہ کرنے کا جواز دیتے ہوئے لکھا ہے "وچوں ایں تذکرہ راماہیت بیاض ہم ہست"⑦۔ مولوی فخرالدین کو شاملِ تذکرہ کرنے کی وجہ بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ "ایشاں در کمالاتِ اظہار

کمالِ شاعری نبودہ لہذا تخلص نہ گزاشتہ بطورِ بیاض بہ تحریر می آید"(۸) ان عبارات کو پڑھ کر مصحفی کے نزدیک بیاض اور تذکرہ کا فرق یہ معلوم ہوتا ہے کہ بیاض میں ہر قسم اور ہر دور کے شاعر کا کلام شامل کیا جا سکتا ہے۔ اس شاعر کا کلام بھی شامل کیا جا سکتا ہے جس نے تخلص بھی اختیار نہ کیا ہو اور کبھی کبھار تفننِ طبع کے لیے چند اشعار کہے ہوں جب کہ تذکرہ میں صرف اس دور یا زمانی دائرے کے باقاعدہ شاعروں کا کلام و حالات شامل کیے جا سکتے ہیں جس کے لیے تذکرہ لکھا جا رہا ہے۔ قائم کا کوئی دیوان فارسی میں نہیں ہے اور خود فارسی کا کلام بھی بہت کم ہے لیکن عقدِ ثریا کی بیاضی حیثیت کی وجہ سے مصحفی نے قائم کو شاملِ تذکرہ کر لیا ہے۔ اسی طرح مولوی فخرالدین، جو مصحفی کے استاد و مرشد ہیں اور جنھوں نے بہت کم شعر کہے ہیں بیاضی حیثیت کی وجہ سے تذکرہ کے "خاتمہ" میں شامل کر لیا ہے۔ اسی لیے مصحفی عقدِ ثریا کو "تذکرۂ عجیبہ" اور "بیاض" کہتے ہیں۔ "عقد ثریا" میں ۱۴۷ شاعروں کا انتخاب کلام اور حالات درج ہیں۔ ان کے علاوہ مولوی فخرالدین اور میر محمد حسین لندنی کا ایک ایک شعر بھی دیا گیا ہے۔

مصحفی نے اس تذکرہ کی تیاری میں "بیاضِ قتیل" اور ان کی یادداشتوں سے استفادہ کیا ہے(۹) جس کا "تذکرۂ ہندی" میں بھی اظہار کیا ہے: "چنانچہ اشعار فارسی اش پیش فقیر در شاہجہاں آباد بوساطتِ مرزا قتیل رسیدہ بودند"(۱۰)۔ ان مآخذ کے علاوہ غلام علی آزاد بلگرامی کے تذکرے "خزانۂ عامرہ"(۱۱) اور والہ داغستانی کے تذکرے "ریاض الشعراء"(۱۲) سے بھی استفادہ کیا ہے۔ ان کے علاوہ "عقد ثریا" میں "یدِ بیضا" اور "سرو آزاد" کا حوالہ بھی آیا ہے(۱۳)۔ ایک جگہ "بقول مُلّا نظر علی ہمدانی"(۱۴) کا حوالہ بھی ملتا ہے۔ ایک اور جگہ حاکم لاہوری کے تذکرے "مردُم دیدہ" کا ذکر بھی آیا ہے اور مصحفی نے بتایا ہے کہ حاکم لاہوری نے پہلے اس تذکرہ کا نام "تحفۃ المجالس" رکھا تھا کیونکہ اس میں وہ شعراء شامل تھے جن سے حاکم لاہوری کی ملاقات ہوئی تھی لیکن میر غلام علی آزاد بلگرامی کی تجویز پر "برعایت ایہام" اس کا نام "مردم دیدہ" رکھ دیا تھا(۱۵)۔ بعض جگہ مصحفی نے یہ بھی لکھ دیا ہے کہ انتخاب کلام کس ماخذ سے لیا ہے مثلاً مرزا اشرف الدین علی خاں وفا کے ذیل میں لکھا ہے کہ ان کا کلام ان کے بیٹے مرزا صفی الدین خان صفائی سے لے کر داخلِ تذکرہ کیا ہے(۱۶)۔ اس تذکرے کی ایک خصوصیت

یہ ہے کہ مصحفی عام طور پر اپنے ماخذ کا حوالہ دیتے ہیں۔

اس تذکرے کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ مصحفی اکثر مقامات پر سنین ولادت و وفات وغیرہ بھی درج کرتے جاتے ہیں مثلاً سراج الدین علی خان آرزو کی ولادت ۱۱۰۱ھ اور وفات ۱۱۶۹ھ بتائی ہے(۱۷)۔ آزین لاہوری کا سنِ وفات ۱۱۵۴ھ(۱۸) میر عظمت اللہ بے خبر کا ۱۱۰۳ھ(۱۹) باسطی کا ۱۱۹۹ھ(۲۰)، بیدل کا ۱۱۳۳ھ(۲۱)، میر محمد افضل ثابت الہ آبادی کا ۱۱۵۱ھ(۲۲) لکھا ہے۔ شاہ حاتم کی ولادت لفظ "ظہور" سے ۱۱۱۱ھ اور وفات ۱۱۹۷ھ لکھی ہے(۲۳)۔ اسی طرح راسخ سیالکوٹی کا سالِ وفات ۱۱۵۰ھ(۲۴) صفائی کی ولادت ۱۱۵۹ھ اور آمد ہندوستان ۱۱۹۰ھ(۲۵) دیے ہیں۔ وفات صمصام الدولہ ۱۱۵۱ھ(۲۶)، وفات میر نوازش علی فقیر ۱۱۶۷ھ(۲۷)، وفات مرزا مظہر جانجاناں ۱۱۹۵ھ(۲۸)، وفات والہ داغستانی ۱۱۷۰ھ(۲۹) درج کیے ہیں۔ بعض واقعات کے سنین بھی مصحفی نے درج کیے ہیں مثلاً شاہ عالم بادشاہ نے غلام علی خاں کے ہمراہ آصف الدولہ اور سر ہشٹن کے لیے خلعت بھیجی تھی۔ اس قافلے کے ہمراہ مصحفی بھی لکھنؤ آئے تھے۔ اس کا سن ۱۱۹۸ھ تذکرے میں درج کیا ہے(۳۰)۔ تذکرے میں مصحفی نے اپنے لکھے ہوئے دو قطعاتِ تاریخ وفات بھی دیے ہیں۔ ایک شاہ حاتم کا، جس کے مصرع "آہ صد حیف شاہ حاتم مرد" سے ۱۱۹۷ھ برآمد ہوتے ہیں اور دوسرا مرزا مظہر جانجاناں کا، جس کے مصرع" برآور دہ گفت : آہ مظہر کجائی" کے آخر تین لفظوں سے ۱۱۹۵ھ نکلتے ہیں۔ مصحفی نے بعض معلومات اپنے بزرگ معاصر شعراء مثلاً شاہ حاتم یا مرزا مظہر جانجاناں سے حاصل کی ہیں اور ان کو انہیں کے حوالے سے درجِ تذکرہ کر دیا ہے۔

بعض نئی معلومات ایسی ہیں جو صرف اسی تذکرے میں درج ہیں مثلاً ایک جگہ یہ بتایا ہے کہ مرزا خان بیگ ساعی کا مدفن "بیرون ترکمان دروازہ در مقبرۂ خواجہ میر درد واقع شدہ(۳۱)" میر صدر الدین محمد صدر کے بارے میں لکھا ہے کہ "رفاقت جان سن فرنگی اختیار نمودہ(۳۲)" یہ وہی "ممتاز الدولہ رچرڈ جان سن بہادر" ہیں(۳۳) جو لکھنؤ میں ایسٹ انڈیا کمپنی کی طرف سے نائب ریذیڈنٹ تھے اور جنہیں "دیوانِ سودا" محمد حسین نے خوش خط لکھوا کر پیش کیا تھا اور جو آج نسخۂ جونسن کے نام سے معروف ہے۔ اسی طرح مصحفی نے ایک جگہ یہ بتایا ہے کہ مرزا محمد حسن قتیل نے ۱۸ سال کی عمر میں اسلام قبول کیا تھا اور اسی زمانے میں

ان کی شاعری کا آغاز بھی ہوا تھا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "در عہد نواب وزیر مرحوم رواجِ ایرانیاں بیشتر بود، مشار الیہ (قتیل) ہم دیدہ دیدہ ہمیں مذہب اختیار کردہ"[۳۴] اور یہ بھی بتایا ہے کہ وہ "جوانِ بے سروپا، خانہ بدوش و خوش نشیں" ہے۔ ان کا تخلص ان کے استاد شہید نے اپنے نام کی مناسبت سے قتیل رکھا تھا[۳۵] مرزا ابوالحسن موالی کی جسمانی قوت کے بارے میں لکھا ہے کہ "ایں ہمہ قوت در دست و پایش بود کہ پائے اسپ ولایتی را اگر محکم می گرفت نمی گذاشت اگر ہزار بار سر خود بر سنگ می زند"[۳۶] محمد تقی میر کے بارے میں خود میر کے حوالے سے لکھا ہے کہ "می گفت کہ دو سال شغل ریختہ موقوف کردہ بودم دراں ایام قریب دو ہزار بیت فارسی صورت تدوین یافتہ"[۳۷]

والہ داغستانی کے بارے میں لکھا ہے کہ اپنی بنتِ عم خدیجہ سلطان سے عشق میں ناکامی کے بعد ہندوستان چلا آیا۔ میر شمس الدین فقیر نے اس قصۂ عشق کو نظم کیا تھا اور اس مثنوی کا نام "والہ و سلطان" رکھا تھا[۳۸] سودا کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ پہلے سلیمان قلی خان کے شاگرد ہوئے اور پھر بعد میں شاہ حاتم سے رجوع ہوئے۔ شاہ حاتم نے اپنے لوحِ دیوان کی پشت پر اپنے شاگردوں کے نام درج کر رکھے تھے اور ان ناموں میں سودا کا نام بھی شامل تھا[۳۹] سودا کے بارے میں جو رائے درج کی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصحفی سودا سے ناخوش تھے۔ عقدِ ثریا میں سودا کو "مردِ کم علم" لکھا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ "الحق چنیں نامش در ہندوستان وردِ زبانِ بازاریان و غزلیاتِ دیوانش بہر اطراف و جوانب و ہر جاہل و اُمی را بر زبان با ایں ہمہ شہرت کہ در ریختہ نصیبش بود۔ آخر آخر عنانِ شعرِ فارسی ہم سر بیدر درا بدرد آورد۔ اگرچہ ایں حرکت مناسب شانش نبود غزلہائے فارسی خود نیز کہ در لکھنؤ گفتہ داخلِ دیوانِ ریختہ بتقید ردیف ساختہ و ایں ایجادِ اوست"[۴۰] غرض کہ "عقدِ ثریا" فارسی گو شعراء کا تذکرہ ہونے کے باوجود ایسی اہم معلومات کا حامل ہے کہ اسے اردو شاعری کی تاریخ میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

شاعروں کے بارے میں بعض آراء قابل توجہ اور دلچسپ ہیں جن سے خود مصحفی کے مزاج کا اندازہ ہوتا ہے مثلاً میر محمد حسین کلیم کے بارے میں لکھا ہے کہ "در زبانِ ریختہ تصنیفات جیّد دارد"[۴۱] بیدل کے بارے میں لکھا ہے کہ "الحق شخصے، پہلوانِ سخن بود"[۴۲]

سلام اللہ خان تسلیم کے بارے میں لکھا ہے کہ "وضع خواندن شعرش بر گفتن غالب افتادہ" (۶۳)
محتشم علی خاں حشمت کے بارے میں لکھا ہے کہ "بر فضائل باطنی وجاہت ظاہرش زائد بود" (۶۴) فتوت کے بارے میں لکھا ہے کہ "زبان قدما و درد آمیز را دوست نہ دارد" (۶۵)
مکین کے بارے میں لکھا ہے کہ "مزاجش بہ تحقیقِ لغت و صحت الفاظ و مستحضر داشتن عروض و قوانی بیشتر مصروف است و شعر بدرجۂ اوسط درست بستہ می گوید، البتہ شخصے بزرگ و محقق است" (۶۶) اسی طرح محمد تقی میر کے بارے میں جو کچھ کہا ہے مصحفی سے پہلے کسی اور تذکرہ نویس نے اتنی صحیح اور نپی تلی رائے نہیں دی: "در فنِ شعر ریختہ مردِ صاحب کمال است کہ مثلِ او از خاکِ ہند دیگرے سر بر نیاوردہ۔ چرخِ پیر را سالہائے دراز چرخ باید زد کہ ہمچو شخصے را بروئے کار آرد........ واز بسکہ از ابنائے زمانہ کسے را مخاطب صحیح نمی پندارد، سخن بہر کس و ناکس نمی کند۔ ازیں جہت اعزہ او را کج خُلق و بر خود غلط و انصاف دشمن قرار می دہند" (۶۷)

مصحفی نے "عقد ثریا" کا سال اختتام ۱۱۹۹ھ تو دیا ہے لیکن یہ کہیں نہیں بتایا کہ اس تذکرہ کا آغاز کب ہوا تھا؟ داخلی شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اس تذکرہ کا آغاز ۱۱۹۴ھ میں یا اس سے پہلے ہو چکا تھا مثلاً:

۱۔ شاہ حاتم کے ذیل میں مصحفی نے لکھا ہے کہ ان کا سال ولادت لفظ "ظہور" سے ۱۱۱۱ھ بر آمد ہوتا ہے اور یہ بھی لکھا ہے کہ ان کی عمر ۸۳ سال ہے۔ گویا شاہ حاتم کے بارے میں ابتدائی حصہ ۱۱۱۱+۸۳=۱۱۹۴ھ میں لکھا اور آخری حصہ و قطعہ تاریخ شاہ حاتم کی وفات کے فوراً بعد ۱۱۹۷ھ میں لکھا۔

۲۔ مرزا مظہر جانجاناں کا قطعہ تاریخِ وفات ۱۱۹۵ھ میں لکھا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ مرزا مظہر کا ترجمہ بھی ۱۱۹۵ھ میں لکھا۔

۳۔ میر قمر الدین منت کے بارے میں لکھا ہے کہ "از ایامے کہ بہ پورب رسیدہ"۔ منت ۱۱۹۱ھ میں لکھنؤ گئے (۶۸) عبارت کے لہجے سے معلوم ہوتا ہے کہ ان کو گئے ہوئے ایک عرصہ ہو چکا تھا۔ گویا منت کا ترجمہ ۱۱۹۱ھ کے بعد درج کیا گیا۔

۴۔ میر ۱۱۹۶ھ میں لکھنؤ گئے۔ "عقد ثریا" میں ان کے لکھنؤ جانے کا کوئی ذکر نہیں ہے، جس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ میر کا ترجمہ انہوں نے ۱۱۹۶ھ سے پہلے درج کیا۔

تذکرۂ ہندی (۱۲۰۹ھ) میں میر کے لکھنؤ جانے کا ذکر ملتا ہے...... "از چند سال کہ از شاہجہاں آباد بہ پورب رسیدہ"(۴۹)

۵۔ سودا کا ذکر صیغۂ ماضی میں کیا ہے جس سے معلوم ہوا کہ جب سودا کا ترجمہ لکھا گیا تو سودا وفات پا چکے تھے۔ سودا کی وفات ۱۱۹۵ھ میں ہوئی۔ گویا ان کا ترجمہ ۱۱۹۵ھ میں یا اس کے کچھ عرصے بعد درج ہوا۔

۶۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ یہ تذکرہ مرزا قتیل کی تحریک پر لکھنا شروع کیا اور چند شاعروں کے حالات ان سے دریافت کر کے قلمبند کیے۔ مرزا قتیل نجف خان کے لشکر کے ساتھ دہلی آئے اور نجف خان کی وفات (۸ جمادی الاخر ۱۱۹۶ھ/ اپریل ۱۷۸۲ء) تک اس سے وابستہ رہے۔ مصحفی ۱۱۸۷ھ میں دہلی پہنچے اور تیس سال کی عمر یعنی ۱۱۹۰ھ تک فارسی نظم و نثر کی تعلیم حاصل کرتے رہے(۵۰) تعلیم کے بعد ہی مصحفی کے گھر پر مشاعرے کا آغاز ہوا جس میں مرزا قتیل ان کے ہاں مشاعرہ میں شریک ہوتے رہے اور "باعث شعر فارسی خواندن در مجلس ریختہ گویاں گردید"(۵۱) اور مرزا قتیل کے زیر اثر مصحفی میں فارسی گوئی کا شوق پیدا ہوا: "آتش خاموش ایں زبانم را چارو ناچار کار بزبان کشیدن افتاد۔ اکثر دراں روزہا باہم ہم طرح بودیم از یکد گر گوئے سبقت می ربودیم"(۵۲) اور اسی زمانے میں قتیل نے انہیں فارسی گو شعراء کا تذکرہ لکھنے کی ترغیب دی۔ یہ ۱۱۹۴ھ ہو سکتا ہے۔ چند شاعروں کے حالات مصحفی نے قتیل سے دریافت کر کے اسی زمانے میں شاملِ تذکرہ کیے اور اس کے بعد دیگر شعراء کے حالات جمع کرتے اور لکھتے رہے مثلاً شاہ حاتم کے حالات ۱۱۹۴ھ میں لکھے اور ۱۱۹۷ھ میں وفاتِ حاتم کے فوراً بعد ان میں اضافے کیے۔ لطف علی بیگ آذر مولف "آتشکدہ" کے حالات بھی ۱۱۹۴ھ میں لکھے(۵۳) مرزا مظہر جانجاناں کے حالات ۱۱۹۵ھ میں لکھے۔ سودا کے حالات وفات کے بعد ۱۱۹۵ھ میں لکھے۔ یہ سلسلہ اسی طرح جاری رہا کہ ۱۱۹۸ھ میں مصحفی لکھنؤ چلے گئے۔ وہاں بہت سے شعراء کے حالات درج کیے اور ۱۱۹۹ھ میں لکھنؤ ہی میں اسے اختتام کو پہنچایا۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ بعض شعراء کے حالات تذکرہ مکمل کرنے کے بعد شامل کیے مثلاً پنڈت بدھادھر فصیح شاگرد مرزا محمد حسن قتیل کے حالات بقول مصحفی "دریک ہزار و دو صد و

دوازدہ ہجری (۱۲۱۲ھ) داخلِ تذکرہ کردہ شد"(۵۴) کرپا دیال کنور سین مضطر کے حالات ۱۲۱۳ھ میں شامل تذکرہ کیے(۵۵) خواجہ میر درد کے بارے میں لکھا ہے کہ چند سال ہوئے وفات پائی(۵۶) درد کا سال وفات ۱۱۹۹ھ ہے۔ گویا ان کا ترجمہ بھی تکمیل تذکرہ کے چند سال بعد شامل کیا یا اس پر نظرِ ثانی کی۔

"عقد ثریا" ان تمام وجوہات کے پیش نظر ہماری ادبی تاریخ کا ایک اہم ماخذ ہے۔

(۲)

"عقد ثریا" کی تکمیل کے بعد مصحفی تذکرۂ ہندی کی طرف متوجہ ہوئے۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "از تصنیفِ دیوان فارسی و ہندی و تالیف تذکرۂ فارسی فراغت حاصل کردہ مہم تالیف تذکرۂ ہندی درپیش آمد"(۵۷) گویا ۱۲۰۰ھ میں انہوں نے تذکرۂ ہندی کا آغاز کیا۔ اس بات کی تصدیق بعض دوسری داخلی شواہد سے بھی ہوتی ہے مثلاً:

۱۔ اختر(۵۸) اور خاکسار(۵۹) کے ذیل میں میر حسن کو "سلمہ اللہ تعالیٰ" لکھا ہے۔ گویا جب یہ عبارت لکھی گئی میر حسن زندہ تھے۔ میر حسن کا انتقال ۱۲۰۱ھ کے پہلے مہینے کے پہلے دس دنوں میں ہوا۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ میر حسن کا ترجمہ ۱۲۰۱ھ سے پہلے لکھا گیا جب وہ زندہ تھے۔ اس میں مثنوی سحر البیان کا ذکر بھی آیا ہے۔

۲۔ حاتم کے ذیل میں لکھا ہے کہ "سہ سال است کہ در شاہجہان آباد گزشتہ"(۶۰) شاہ حاتم کا سال وفات ۱۱۹۷ھ ہے۔ گویا ان کا حال بھی ۱۲۰۰ھ میں داخلِ تذکرہ کیا۔

۳۔ خواجہ میر درد کے ذیل میں لکھا ہے کہ "یک سال است کہ دردِ مہجور یش شفا یافتہ و بہ شافی علی الاطلاق واصل گشتہ"(۶۱) درد کا سال وفات ۱۱۹۹ھ ہے۔ گویا درد کا حال بھی ۱۲۰۰ھ میں لکھا۔

ان شواہد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مصحفی نے یہ تذکرہ لکھنؤ آنے کے دو سال بعد ۱۲۰۰ھ میں شروع کیا اور جیسا کہ دو قطعات تاریخ سے واضح ہے اس کا سال اختتام "یک

ہزار و دو صد و نہ" ہجری (۲۲) ہے۔ "جلدِ بے نظیر" سے بھی اس کا سال ۱۲۰۹ھ برآمد ہوتا ہے (۲۳)

مطبوعہ تذکرۂ ہندی کی عبارتوں کے مطابق یہ بات درست ہے کہ مصحفی نے اس کا آغاز لکھنؤ میں ۱۲۰۰ھ میں کیا لیکن تذکرۂ ہندی نسخۂ ندوۃ المصنفین لکھنؤ کی اشاعت (۲۴) کے بعد بعض ایسے نئے حقائق سامنے آتے ہیں جن سے پتا چلتا ہے کہ تذکرۂ ہندی کا آغاز بھی دہلی میں ہو چکا تھا مثلاً:

۱۔ نسخۂ ندوۃ المصنفین لکھنؤ میں شاہ حاتم کے ذیل میں لکھا ہے اور جو بعد میں قلم زد کر دیا گیا کہ "بافقیر آشناست، حق تعالیٰ سلامتش دارد" (۲۵)۔ اس سے معلوم ہوا کہ جب یہ عبارت لکھی گئی اس وقت شاہ حاتم زندہ تھے۔ شاہ حاتم کی وفات ۱۱۹۷ھ میں ہوئی۔ مصحفی ۱۱۹۸ھ میں لکھنؤ آئے۔ وفات حاتم کے وقت مصحفی دہلی میں تھے۔ گویا شاہ حاتم کے بارے میں یہ عبارت لکھنؤ آنے سے پہلے دہلی میں لکھی گئی۔

۲۔ اسی طرح میر درد کے ترجمے میں یہ الفاظ ملتے ہیں: خواجہ میر درد سلمہ اللہ پیش ازیں بہ سپاہی پیشگی باعزّ و امتیاز بسری می برد" (۲۶)۔ اس عبارت میں بھی "سلمہ اللہ" کے الفاظ بتا رہے ہیں کہ اس وقت خواجہ میر درد زندہ تھے۔ درد کی وفات ۱۱۹۹ھ میں ہوئی۔ مصحفی ۱۱۹۸ھ میں لکھنؤ آئے۔ گویا یہ عبارت بھی قیام دہلی کے دوران ہی میں لکھی گئی۔

اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ تذکرۂ ہندی کا آغاز بھی دہلی میں وفات حاتم ۱۱۹۷ھ سے پہلے ہو چکا تھا اور مصحفی "عقد ثریا" کے ساتھ ساتھ تذکرۂ ہندی کے لیے بھی مواد جمع کر کے مسودۂ خام تیار کرتے جا رہے تھے۔ جب وہ لکھنؤ پہنچے اور "عقد ثریا" پر نظرثانی و اضافہ کر کے اسے صاف و ختم کیا تو اب ان کا ارادہ تذکرۂ ہندی کو مکمل کرنے کا ہوا اور انھوں نے اسی مسودہ پر ۱۲۰۰ھ سے کام شروع کیا۔ جیسے جیسے مواد ملتا رہا اور حالات اجازت دیتے رہے وہ اس مسودہ میں اضافے کرتے رہے لیکن پوری طرح یہ موقع اس وقت میسر آیا جب وہ شہزادہ سلیمان شکوہ کے ملازم ہوئے اور انعام و اکرام سے نوازے گئے۔ مصحفی نے اس تذکرہ کے خاتمے میں لکھا ہے۔ "اکنوں کہ بہ رہبری بخت سعید در حضورِ پر نور مرشد زادہ آفاق مرزا محمد سلیمان شکوہ بہادر ادام اللہ اقبالہ بار یافتہ ہمیشہ موردِ گوناگوں مہربانی آں مہر سپہر خلافت و جہانداری می

باشد فرصت را غنیمت شمردہ مسودۂ مسوس تذکرہ را کہ از چند سال بہ طاقِ نسیان افتادہ بود صاف نمودہ و درست ساختہ احوال اکثرے درو بہ شرح و بسط مسطور است و احوال بعضے از متقدمین کہ کما ینبغی آگاہی بر اوقات آنہا حاصل شود بطور بیاض سمت تحریر یافتہ "(۶۷) تذکرۂ ہندی گویاں کو ۱۲۰۹ھ میں مکمل کر کے شہزادہ سلیمان شکوہ کی خدمت میں اس امید میں پیش کیا کہ "بنظر قبول آں و الا جناب در آمدہ مقبول دلہا گردد" (۶۸) اس وقت تک شہزادے اور مصحفی کے تعلقات خوشگوار تھے اور انشا سے معرکے کا آغاز نہیں ہوا تھا۔

اس ساری بحث سے یہ نتیجہ نکلا کہ تذکرۂ ہندی کا آغاز کم و بیش عقد ثریا کے ساتھ ہی ۱۱۹۴ھ میں دہلی میں ہوا۔ اس کے بعد لکھنؤ میں میر خلیق کے تقاضے پر (از بتکلیف میر مستحسن خلیق خلف میر حسن ...... طوعاً و کرہاً قدم دریں بادیۂ پُر خار گذاشت) (۶۹) ۱۲۰۰ھ میں اس کام کو دوبارہ شروع کیا۔ کئی سال تک اس مسودہ میں اضافے اور مختلف معاصر شعراء کے تراجم شامل کرتے رہے اور کم و بیش مسودہ کو مکمل کر لیا لیکن ابھی اسے صاف و درست کرنے کی ضرورت تھی جس کے لیے انہیں وقت نہیں ملا۔ جب وہ شہزادہ سلیمان شکوہ کی ملازمت میں آئے تو انہیں فراغت میسر آئی کہ اس پر نظرثانی کر کے صاف کریں۔ ۱۲۰۹ھ میں مصحفی نے اس مکمل کر لیا اور دو قطعات تاریخ بھی کہے جن سے ۱۲۰۹ھ بر آمد ہوتے ہیں۔

پہلے مسودہ (نسخۂ ندوۃ المصنفین) میں ۱۹۶ شعراء و شاعرات (۱۹۱ شاعر اور ۵ شاعرات) کے تراجم شامل تھے (۷۰)۔ نظرثانی شدہ و آخری مسودہ میں مصحفی نے میر سلیم سلیم، میر سجاد سجاد اور شیخ شرف الدین شرف کے تراجم نکال دیے اور ۱۹۳ شعراء و شاعرات (۱۸۸ شعراء اور ۵ شاعرات) کے ساتھ اسے مکمل کر دیا۔ عقدِ ثریا کی طرح یہ تذکرہ بھی فارسی زبان میں لکھا گیا ہے اور اس میں حروف تہجی کے اعتبار سے دور محمد شاہ سے لے کر شاہ عالم کے زمانے تک کے شعراء و شاعرات کو شامل تذکرہ کیا ہے (۷۱) اور ان شعراء میں بھی زیادہ تر معاصر شعراء کا ذکر شامل ہے۔ "تذکرۂ ہندی" ہی اس کا اصل نام ہے (۷۲) اور یہ صرف اردو گو شعراء کا تذکرہ ہے۔

"تذکرۂ ہندی" کے مآخذ میں تذکرۂ میر حسن (۷۳) اور خزنِ نکات از قائم چاند پوری (۷۴)

شامل ہیں۔ "عقد ثریا" کے حوالے بھی کم از کم چھ جگہ (۷۵) دیے گئے ہیں۔ ان کے علاوہ بقا اللہ کے ذیل میں تذکرۂ ریختہ گویاں از گردیزی (۷۶) اور قدرت اللہ قدرت (۷۷) کے تذکروں کا بھی ذکر آیا ہے۔ اکثر حالات وہ ہیں جن کے وہ عینی شاہد ہیں یا انہوں نے خود اپنے معاصرین سے دریافت کیے ہیں۔ اس طرح یہ تذکرہ معاصر شعراء کے تعلق سے ایک ایسے شاعر کے قلم سے نکلا ہے جو اس دور میں نہ صرف مسلم الثبوت استاد کی حیثیت رکھتا ہے بلکہ جو اپنے دور کی ہر قابلِ ذکر ادبی محفل اور مشاعروں، مطارحوں میں شریک ہوا ہے اور جس کے بیشتر معاصر شعراء سے مراسم ہیں۔ تذکرۂ ہندی اس لیے بھی اردو شعراء کا ایک اہم تذکرہ ہے۔

اس تذکرہ سے نہ صرف مصحفی کے حالاتِ زندگی سامنے آتے ہیں بلکہ بہت سی ایسی باتیں بھی محفوظ ہو گئی ہیں کہ اگر مصحفی انہیں نہ لکھتے تو وہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ان کہی رہ جاتیں مثلاً درج ذیل معلومات تذکرۂ ہندی ہی سے سامنے آئی ہیں:۔

۱۔ شاہ حاتم کے ترجمے میں لکھتے ہیں کہ "روزے پیشِ فقیر نقل می کرد کہ در سن دویم فردوس آرام گاہ دیوان ولی در شاہجہان آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ با دوسہ کس کہ مُراد از ناجی و مضمون و آبرو باشد بنائے شعرِ ہندی را بہ ایہام گوئی نہادہ داد" (۷۸)۔

۲۔ "بر دوسہ ورق بطریق فہرست بر پشت سر لوحِ دیوان خود نوشتہ چسپانیدہ تا معلوم کسان گردد کہ حاتم ایں قدر شاگرد داشت و دراں جملہ اسمِ مرزا رفیع سودا ہم...... مسطور است و الحق دروغ نیست" (۷۹)۔

۳۔ یقین کے ذیل میں لکھتے ہیں "در دورہ ایہام گویان اول کسے کہ ریختہ راشستہ و رفتہ گفتہ ایں جوان بود۔ بعد ازاں تتبعش بدیگراں رسید" (۸۰)۔

۴۔ میر عبدالحی تاباں کے بارے میں لکھتے ہیں "تصویرِ آں آفتِ جاں در چاندنی چوک بر دوکان پارچہ فروش کہ مرقع تصاویر گوناگوں داشت بملاحظہ رسیدہ و الحق کہ از دیدن آں معنی عین الیقین بمشاہدہ افتادہ" (۸۱)۔

۵۔ مرزا مظہر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "در ابتدائے شوق شعر کہ ہنوز از میر و میرزا وغیرہ کسے در عرصہ نیامدہ بود در دورِ ایہام گویاں اوّل کسے کہ شعرِ ریختہ بہ تتبع فارسی گفتہ اوست...... فی الحقیقت نقاشِ اول زبانِ ریختہ ہمیں و تیرہ باعتقاد فقیر مرزا است" (۸۲)۔

۶- یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مصحفی تذکرۂ ہندی کے مکمل ہونے تک "دو دیوان فارسی یکے در جواب مولانا نظیری نیشا پوری و یکے بطورِ خود، سہ دیوانِ ہندی و دو تذکرۂ فارسی و ہندی و یک جزو شاہنامہ تا نسب نامۂ حضرت شاہ عالم بہادر و یک دیوان ہندی کہ در شاہجہاں آباد گفتہ مع مسودہ دیوان فارسی اول کہ زباں آں بطور جلال اسیر و ناصر علی بود، بہ دُزدی رفتہ میخواست"۔ (۸۳)

تذکرۂ ہندی کے سال تالیف کے دو قطعات تاریخ کے علاوہ تین قطعاتِ وفات: میر حسن ـــــ شاعرِ شیریں زباں تاریخ یافت (۱۲۰۱ھ)، وفات میرزا رفیع سودا ـــــ سودا کجا و آں سخن دلفریب او (۱۱۹۵ھ) اور میر قمر الدین منت ـــــ منت کجا و زمزمہ شاعری او (۱۲۰۷ھ) بھی درج ہیں۔ ان کے علاوہ کئی شاعروں مثلاً ولی اللہ محب، عنایت اللہ حجام کی تاریخ وفات کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ اسی طرح بہت سے واقعات ایسے ہیں جن کے یا تو سنین دیے گئے ہیں یا ایسے اشارے کیے گئے ہیں جن سے ان کے زمانے کا تعین کیا جا سکتا ہے مثلاً مصحفی کا آنولہ سے لکھنؤ آنے کا زمانہ یا لکھنؤ سے دہلی جانے کا زمانہ اور اسی طرح دہلی سے دوبارہ لکھنؤ جانے کا زمانہ۔ مصحفی کے اس تذکرہ سے بعض ایسی باتیں بھی سامنے آتی ہیں جن سے ان کی زندگی کے حالات مرتب کرنے میں مدد ملتی ہے مثلاً نواب محمد یار خاں امیر، مرزا سلیمان شکوہ، لالہ کانجی مل صبا، قائم چاند پوری اور خود مصحفی کے اپنے ترجمے کے علاوہ مختلف شعرا کے تراجم سے بکھرے ہوئے ریزوں کو جمع کر کے صورت گری کی جا سکتی ہے۔ تذکرۂ ہندی سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ ۱۱۹۸ھ میں جب وہ لکھنؤ آئے تو جس مشاعرہ میں وہ پہلی بار شریک ہوئے وہ مرزا ضیا قلی آشفتہ کا مشاعرہ تھا۔ (۸۴) یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ میاں عسکری نالاں ان کے پہلے شاگرد تھے۔ (۸۵) اس تذکرہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ آنولہ میں ان کی ملاقات کن کن شاعروں سے ہوئی۔ ٹانڈہ میں کون سے شاعر نواب امیر کے ہاں صیغۂ شاعری میں ملازم تھے اور یہ بھی کہ بچپن اور زمانۂ مکتب نشینی میں امروہہ میں کن کن شاعروں سے ان کی ملاقات ہوئی۔

مصحفی نے بہت سے واقعات کی نشاندہی بھی اپنے تذکرے میں کر دی ہے مثلاً میر اکبر علی اختر کو شاگردیِ جرأت اختیار کرنے کا مشورہ (۸۶)، میر سوز کے بیٹے میر مہدی داغ کا

بازاری عورت سے عشق اور تاب جدائی نہ لاکر وفات پا جانے کا واقعہ[۸۷] آفتاب رائے رسوا
لی شوریدہ سری کے واقعات،[۸۸] نواب شجاع الدولہ کا ملاقات کے وقت جلتے سکے سے اشرف
علی خاں فغاں کا ہاتھ جلا دینا،[۸۹] مہلت و محشر کا مناظرہ اور دریائے گومتی میں تلوار کی جنگ
سے مہلت کی ہلاکت اور بعد میں محشر کے قتل کیے جانے کا واقعہ،[۹۰] یقین کے والد کا یقین
کو قتل کرنے کا واقعہ، ضمناً تذکرہ میں اختصار کے ساتھ بیان کیے گئے ہیں۔ تذکرہ کے مطالعہ
سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ ان میں احساسِ افتخار بہت تھا مثلاً میر حسن کے حوالے سے یہ لکھا
ہے کہ جب انھوں نے اپنے بیٹے میر خلیق کو شاگردی کے لیے میرے پاس بھیجا تو کہا کہ "
ایشاں (مصحفی) دریں فن نظیر ندارد"۔[۹۱] یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے دشمن کو معاف
نہیں کرتے تھے اور وہ باتیں جو انھوں نے جرأت کے تعلق سے یا حقیقت، سبقت، رقت،
سودا، ماہر کے بارے میں لکھی ہیں ان میں مصحفی کی ناراضی شامل ہے۔

مصحفی عام طور پر رائے دینے میں سچائی کا دامن نہیں چھوڑتے اور بے باکی کے ساتھ
اظہار کر دیتے ہیں مثلاً اختر کے سلسلے میں لکھا ہے کہ "چیزے شکستہ بستہ خود را برائے اصلاح
اکثری آورد"[۹۲] بقا اللہ بقا کے بارے میں لکھا ہے کہ "ہرچہ می گوید بسیار بتلاش و علو می گوید
اما در گفتن غزل بطی است"۔[۹۳] میر خلیق کے بارے میں لکھا ہے کہ "اگر زمانہ فرصت خواہد
داد خوب خواہد گفت"[۹۴] رنگین کے بارے میں لکھا ہے کہ "ہر چند چنداں بہرہ از علم ندارد
اما ذکاوت طبعش بر صاحب علماں غالب"[۹۵] رند کے بارے میں لکھا ہے کہ "اگرچہ شخصِ
جاہل بود اما سلیقہ صحبت شعرا او را ہم بہ عرصہ قلیل بہ مرتبہ والائے شاعری رسانیدہ ....
مخرجِ زبان ہم درست نہ داشت"[۹۶]۔ فدوی لاہوری کے بارے میں لکھا ہے کہ "در گفتن قطعہ
طویل در ہر غزل ید طولیٰ داشت و نازش شاعری او اکثر بر ہمیں بود"[۹۷] محمد حسین کلیم کے
بارے میں لکھا ہے کہ "محمد قائم تعریفش در تذکرۂ خویش بہ مبالغہ نوشتہ"[۹۸]۔ اسی طرح شاہ
حاتم، مظہر، یقین اور میر کے بارے میں بھی تلی رائیں دی ہیں جن کا حوالہ اوپر آچکا ہے۔
مصحفی علم کی اہمیت کے قائل تھے، اسی لیے جو شعرا، صاحبِ علم نہ تھے ان کے بارے میں وہ
کھل کر یہ بات لکھ دیتے ہیں مثلاً عنایت اللہ مشتاق کے ذیل میں لکھا ہے کہ "چنداں بہرہ از
علم ندارد"[۹۹]۔ اپنے شاگرد مضطر کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "از بے اطلاعی طرز شعر و محاورہ
زبان ناچار است"[۱۰۰] شیخ ظہور اللہ نوا کے بارے میں لکھا ہے کہ "طرز نظم قصیدہ اش بہ سبب

اندارج لغات عربی و فارسی از ابنائے زمان جدا است" (۱۰۱) میر حیدر علی حیران کی شاعری کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "اکثر در مشاعرہ بہ ہنگام خواندن عذر کم مناسبتیٔ طبع بہ شعر علی روس الاشہاد کردہ والحق دروغ نہ باشد" (۱۰۲) مصحفی ایک ایسے تنقیدی شعور کے مالک تھے کہ جس کی وجہ سے ان کے تذکرے خاص تاریخی اہمیت کے حامل ہوگئے ہیں۔

مصحفی کے اس تذکرہ سے یہ بات بھی واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ وہ ابہام کو ناپسند کرتے تھے۔ اکبر کے ذیل میں لکھا ہے کہ "تا فقیر اشعارِ ابہام را دوست نمی دارد" (۱۰۳) شاعری کے سلسلے میں، جیسا کہ اس تذکرے سے معلوم ہوتا ہے، ان کا نقطۂ نظر یہ تھا کہ "ایں فن شعر بے تعلقی بسیار می خواہد" (۱۰۴) اور یہ ایک ایسی آفاقی سچائی ہے کہ جب تک ادب و شعر کا رواج باقی ہے یہ بات ہمیشہ درست رہے گی۔ مصحفی کے تذکرہ سے یہ بات بھی معلوم ہوتی ہے کہ جب دلی اجڑی اور لکھنؤ آباد ہوا تو اہل دہلی وہاں بڑی عزت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے .... "دراں زمانہ باطراف و اکناف شاہجہاں آباد مردمِ شاہجہاں آباد را عزت بیشتر بود خصوصاً کسے کہ قابل و دانا باشد" (۱۰۵) اس تذکرہ سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ اس زمانے میں اردو شاعری کا رواج عام ہو چکا تھا اور فارسی کا رواج کم ہوگیا تھا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "بہ مقتضائے رواج زمانہ آخر کار خود را مصروف بہ ریختہ گوئی داشتہ برائے لینکہ رواج شعر فارسی در ہندوستان بہ نسبت ریختہ کم است و ریختہ فی زماننا بپایہ اعلیٰ فارسی رسیدہ" (۱۰۶) مصحفی نے اس تذکرہ میں اردو کا لفظ زبان اردو کے لیے بھی استعمال کیا ہے۔ محمد امان نثار کے ذیل میں لکھا ہے کہ "ادائے زبان اردو چنانچہ باید از زبان ندرت بیانش می شود" (۱۰۷)

مصحفی جن لوگوں سے ملے یا جن لوگوں کو انھوں نے دیکھا ان کے بارے میں بتا دیتے ہیں کہ "فقیر او را در مشاعرہ ہائے لکھنؤ دیدہ" (۱۰۸) اور جن لوگوں کو نہیں دیکھا ان کے ذکر میں عام طور پر لکھ دیتے ہیں کہ "بندہ او را ندیدہ" (۱۰۹) اگر دوستی یا تعلق کی وجہ سے کسی شاعر کا ترجمہ شاملِ تذکرہ کیا ہے تو اس کا بھی اظہار کر دیتے ہیں مثلاً محمد رضائی شکوہ کے ترجمے سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا قتیل کے کہنے سے انھیں شامل کیا ہے۔ طالب حسین خان طالب کے ذیل میں لکھا ہے کہ "چوں بہ فقیر ہم باعتقاد تمام پیش می آید چند شعرش کہ بہمرسیدہ می

نویسد" (۱۱۰) تذکرہ میں اس بات کا، التزام کے ساتھ حوالہ دیتے ہیں کہ یہ شخص ان کا شاگرد ہے اور اکثر یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ کس کا شاگرد ہے۔

"تذکرۂ ہندی" کے مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مصحفی "حالات" سے زیادہ "رائے" پر زور دیتے ہیں۔ اکثر ان شعراء کے ذیل میں تفصیل سے کام لیتے ہیں جن سے وہ زیادہ واقف ہیں مثلاً شاہ حاتم، میر حسن، قائم چاند پوری، اسیر، تسلی، صبا، رنگین، علیق، منتظر وغیرہ۔ ان کی رائے میں اکثر توازن محسوس ہوتا ہے۔ ان کی تحریر میں نہ میر کے تذکرہ کی سی تندی ہے اور نہ میر حسن کی سی مدحت۔ ان کا انداز بیان بھی رنگین نہیں ہے بلکہ آج کی تنقیدی زبان میں اسے "سادہ" کہا جا سکتا ہے۔ اس تذکرہ کے مطالعہ سے اس دور کے ماحول اور تہذیبی فضا کا بھی اندازہ ہوتا ہے اور ان بہت سے مشاعروں اور مطارحوں کا پتا چلتا ہے جن میں خود مصحفی نے شرکت کی۔

تذکرۂ ہندی میں بعض غلط معلومات بھی شامل ہو گئی ہیں مثلاً جوشش کا نام محمد عابد بتایا ہے حالانکہ محمد عابد دل تھے اور جوشش کا نام محمد روشن تھا۔ اس غلطی کو مصحفی نے اپنے آخری تذکرہ "ریاض الفصحا" میں درست کر کے جوشش کا ترجمہ دوبارہ شامل کیا ہے اور اس میں جوشش کا نام محمد روشن ہی لکھا ہے (۱۱۱) اور محمد عابد دل کا ترجمہ الگ سے درج کیا ہے (۱۱۲) فدوی کے بارے میں سودا کی ہجو سے متاثر ہو کر اسے "بقال بچہ" لکھا ہے جس کی تصدیق کسی اور معاصر تذکرہ یا شہادت سے نہیں ہوتی۔ طبقات سخن میں مبتلا (۱۱۳) نے، جن سے فدوی کے دوستانہ مراسم تھے انہیں مغل زادہ بتایا ہے اور مراد آباد میں وفات پانے کے بجائے بریلی میں قتل کیے جانے کا ذکر کیا ہے اور یہی درست ہے۔

(۳)

"ریاض الفصحا" مصحفی کا تیسرا تذکرہ ہے۔ عقد ثریا اور تذکرۂ ہندی کی طرح یہ بھی فارسی زبان میں لکھا اور حروف تہجی کے اعتبار سے مرتب کیا گیا ہے۔ ریاض الفصحا بنیادی طور پر تو اردو شاعروں کا تذکرہ ہے لیکن مصحفی نے ان فارسی و اردو شعراء کو بھی شامل کر لیا ہے

جن کے حالات یا کلام عقدِ ثریا اور تذکرۂ ہندی کی تکمیل کے وقت دستیاب نہ ہو سکے تھے جیسے میر سجاد کا ذکر مطبوعہ تذکرۂ ہندی میں نہیں ہے۔ مصحفی نے، جیسا کہ تذکرۂ ہندی کے اس مسودۂ اول سے معلوم ہوتا ہے جو اب "تذکرۃ الشعراء" (۱۳) کے نام سے شائع ہو چکا ہے، سجاد کے حالات تو لکھے تھے لیکن کلام دستیاب نہ ہونے کے باعث، تذکرۂ ہندی کو آخری صورت دیتے وقت، خارج کر دیا تھا اور جب بعد میں ان کا کلام دستیاب ہوا تو ریاض الفصحاء میں ۳۴ اشعار کے ساتھ ان کا ترجمہ شامل کر دیا۔ یہی صورت ان چند فارسی گو شعراء کے ساتھ ہے جو عقدِ ثریا کے وقت کلام و حالات نہ ملنے یا ناواقفیت کی بناء پر درج نہ ہو سکے تھے۔ اس طرح دیکھا جائے تو ایک طرح سے ریاض الفصحا عقدِ ثریا اور تذکرۂ ہندی کا تکملہ بھی ہے۔ عقدِ ثریا میں، جیسا کہ پہلے آ چکا ہے، عہد محمد شاہ سے عہد شاہ عالم تک کے فارسی گو شعراء اور تذکرۂ ہندی میں اسی دور کے اردو گو شعراء کو شامل تذکرہ کیا ہے۔ ریاض الفصحا میں مصحفی نے جہاں اس دور کے چند ان شعراء کو شامل کیا ہے جو کسی وجہ سے شامل نہ ہو سکے تھے وہاں اپنے معاصرین اور نئی نسل کے شعراء کو خاص طور پر موضوعِ تذکرہ بنایا ہے۔ ریاض الفصحا کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ پہلے دو تذکروں کی تکمیل کے باوجود مصحفی اس تمام عرصے میں مختلف شعراء کے حالات و کلام جمع کرتے رہے اور پھر ۱۲۲۱ھ میں ریاض الفصحا کا آغاز کیا۔ ۱۲۲۱ھ کا سال مصحفی کے لیے بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ یہ شاہ عالم بادشاہ کی وفات کا سال ہے اور ان کے پہلے دونوں تذکرے عہد شاہ عالم تک کے دور کا احاطہ کرتے ہیں۔ مصحفی نے اپنے کام کو وسعت دینے اور عہد شاہ عالم کے بعد کے شعراء کو شامل کرنے کے لیے ایک نئے تذکرے کی بنیاد ڈالی جس میں ان تمام قابلِ ذکر نئے شعراء اور معاصرین کو بھی شامل کیا جن کی تخلیقی صلاحیتیں ان دو تذکروں کے بعد بروئے کار آئی تھیں۔ اس وقت تک لکھنؤ میں ایک ایسی نسل جوان ہو چکی تھی جن کے والدین تو شاہجہاں آباد، بہار، پنجاب اور صوبہ متحدہ و آگرہ و[illegible]ے علاقوں سے آ کر اودھ میں آباد ہوئے تھے لیکن کم و بیش ان سب کی پیدائش و نشو و[illegible] لکھنو و فیض آباد میں ہوئی تھی اور نئی نسل کے یہ شعراء اپنے باپ دادا کے وطن سے بے تعلق ہو [illegible] تہذیبی و معاشرتی سطح پر اب پوری طرح لکھنؤ سے تعلق رکھتے تھے۔ یہی ان کا اصل وطن تھا اور وہ اسی تہذیب کے پروردہ اور اسی کے ترجمان و نمائندہ تھے۔ نئی نسل کے

شعراء کے خدوخال نمایاں کرنے کے لیے مصحفی نے ریاض الفصحا میں اکثر و بیشتر ان کی عمریں بھی لکھی ہیں اور ان کے استاد کا نام بھی دیا ہے۔ اس وقت آتش ۲۹ سال کے تھے اور پہلی بار کسی تذکرہ میں ان کا ذکر آیا تھا۔ ناسخ ۳۷ سال کے تھے اور نئی نسل کے شعراء میں ان کے شاگردوں کی خاصی تعداد تھی۔ مصحفی نے جن نوجوان شعراء کو شامل کیا ہے اور جن میں ۷۰ کے قریب ان کے اپنے شاگرد ہیں، ان میں سے اکثر کی عمر ۱۹ اور ۳۰ سال کے درمیان ہے۔ بیشتر شاعروں کے ذکر میں عمر کو ظاہر کرنے کی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ وہ لکھنؤ کی اس نسل کو نمایاں کرنا چاہتے تھے جو اب تخلیقی سطح پر لکھنؤ میں دادِ سخن دے رہی تھی۔ سببِ تالیف بتاتے ہوئے مصحفی نے لکھا ہے کہ "سبب بریں تالیف کثرت موزونانِ دیار لکھنؤ کہ بالفعل آبادی شاہجہاں آباد بپاسنگ او نمی رسد، شد"(۱۱۵)۔ ایک اور جگہ لکھا ہے کہ "سبب تالیف جلد آن است کہ روزے نظر بر کثرت موزوں طبعانِ حال کردہ بخاطر گزرانیدم کہ اگر یک تذکرہ تالیف نمائی اغلب کہ اسامی ایں گروہ نیز حروف تہجی را وفا کند ایں بگفتم و کمیت قلم را در عرصۂ تحریر احوال و اشعار شعرا جولاں دادم"(۱۱۶)۔ تالیف ریاض الفصحا کی اصل وجہ یہی تھی اور دوسری وجہ کہ "آنانکہ در تذکرۂ ہندی و فارسی من نیستند آں ہر دو فریق را در جلد ثانی در آوردم تا جامع جمیع اسما باشد"(۱۱۷)۔ ذیلی حیثیت رکھتی ہے۔

اپنے پہلے دونوں تذکروں کے تعلق سے مصحفی کے لیے ۱۲۲۱ھ کی بڑی اہمیت تھی اور اسی وجہ سے مصحفی نے ریاض الفصحا کا آغاز اسی سال کیا۔ جیسے عقد ثریا مرزا قتیل کی اور تذکرۂ ہندی میر خلیق کی تحریک پر لکھا گیا تھا اسی طرح ریاض الفصحا لالہ چنی لال حریف کی تحریک پر لکھا گیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "ایں تذکرہ لالہ چنی لال حریف کہ آغازش بہ تکلیف مومی الیہ بود، چنیں یافتہ"(۱۱۸)۔

صد شکر کہ ایں ذخیرۂ اہلِ سخن   شد انجمن سپہر را رشک افزا

از خامۂ فکرِ خود برآوردہ حریف   سالِ تاریخ او "ریاض الفصحا"(۱۱۹)

ریاض الفصحا سے ۱۲۲۱ھ برآمد ہوتے ہیں۔ ۱۲۲۱ھ سال آغاز ہے اور ۱۲۳۶ تکمیل تذکرہ کا سال ہے جو مصحفی کے قطعۂ تاریخ کے آخری مصرع "یادگارِ خامۂ جادو رقم" سے برآمد ہوتا ہے (۱۳۰)۔ تذکرہ کے مطالعہ سے اس بات کا ثبوت بھی ملتا ہے کہ حالات و کلام جمع کرنے کا کام مسلسل جاری رہا مثلاً

۱۔ زخمی کے ذیل میں لکھا ہے کہ "عمرش قریب بہ چہل رسیدہ شاگرد مرزا قتیل مرحوم شدہ می گویند" (۱۳۱) قتیل کی وفات ۲۳ ربیع الاول ۱۲۳۳ھ /۱۸۸۱ء کو ہوئی۔ گویا یہ عبارت ۱۲۳۳ھ کے بعد لکھی گئی۔

۲۔ سید کے ذیل میں لکھا ہے کہ "کلامِ خود را از نظر مرزا قتیل گذرانیدہ و میگذراند" (۱۳۲) اس جملے سے یہ بات سامنے آئی کہ قتیل اس وقت زندہ تھے۔ گویا یہ عبارت ۱۲۳۳ھ سے پہلے لکھی گئی۔

۳۔ صادق کے ذیل میں لکھا ہے کہ "بہ شاگردی قلندر بخش جرأت امتیاز دارد و در رویہ شعر گفتنِ اش بعد او بخوبی می آرد" (۱۳۳) گویا یہ عبارت وفاتِ جرأت (۱۲۲۴ھ) کے بعد لکھی گئی۔

۴۔ طپاں کے ترجمہ میں لکھا ہے کہ "در ۱۲۲۸ھ از موطن خود ...... وارد لکھنؤ گردیدہ ...... و در مدت ہفت سال زبان فارسی و ہندی را بلد شدہ" (۱۳۴)۔ اور یہ بھی لکھا کہ "عمرش بست و پنج خواہد بود"۔ گویا طپاں کا حال ۱۲۲۸+۷=۱۲۳۵ھ میں یا اس کے بعد قلمبند کیا۔

۵۔ طالب کے ذیل میں لکھا ہے کہ "در حینِ حیاتش شاگرد جرأت بودہ" (۱۳۵) گویا یہ ترجمہ وفات جرأت ۱۲۲۴ھ کے بعد لکھا گیا۔

۶۔ مسرور کے ذیل میں لکھا ہے کہ "حسب اتفاق در ۱۲۲۰ھ رجوع بہ فقیر آوردہ حالا کہ مشقِ او بہ دوازدہ سال رسیدہ" (۱۳۶)

۷۔ ناسخ کی عمر ۳۷ سال بتائی ہے "عمرش سی و ہفت سالہ است" (۱۳۷) ناسخ کا سال

پیدائش ۱۱۸۶ھ ہے گویا یہ ترجمہ بھی ۱۱۸۶ ۷۰ ۳ ۰ ۱۲۲۳ھ میں لکھا گیا۔

ان شواہد سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ۱۲۲۱ھ سے ۱۲۳۶ھ تک مصحفی ریاض الفصحا پر مسلسل کام کرتے رہے۔

تذکرہ ریاض الفصحا میں شعرا کی تعداد ۳۲۱ ہے جن میں ۳۵ فارسی گو ہیں۔ ۱۲ ایسے شاعر ہیں جو فارسی و اردو دونوں زبانوں میں شاعری کرتے ہیں اور باقی اردو شعراء ہیں۔ ایسے شعرا کی تعداد ۹۵ ہے جن کے حالات نہیں لکھے صرف نام یا تخلص لکھ دیا ہے یا خبر ندارم کے الفاظ لکھ کر ایک آدھ یا چند شعر درج کر دیے ہیں۔ بعض شاعر ایسے ہیں جن کا ذکر تذکرہ ہندی میں آیا ہے لیکن ریاض الفصحا میں دوبارہ شامل کر دیا ہے مثلاً میر سعادت علی تسکین، جن کے ذیل میں لکھا ہے کہ "دو شعر ایشاں حسب اتفاق در تذکرۂ ہندی اول بقلم آمدہ بودند آں روز با ایں قدر نشو و نما نمی داشت حالا کہ صاحب دیوان شدہ"(۱۲۸)۔ اور پھر ان کے دیوان سے ۵۵ اشعار کا انتخاب شامل کیا ہے۔ تذکرۂ ہندی کی بعض غلطیاں بھی ریاض الفصحا میں درست کر دی گئی ہیں مثلاً محمد روشن جوشش اور محمد عابد دل کے تراجم صحیح صورت میں اس تذکرہ میں شامل کیے گئے ہیں۔ اس تذکرہ کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ مصحفی نے اکثر و بیشتر شعراء کی عمریں بھی لکھی ہیں جن سے ان کے زمانے کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ اس تذکرہ میں سنین کے حوالے پچھلے دونوں تذکروں سے زیادہ آئے ہیں۔ بعض شعراء کے سال وفات و ولادت بھی دیے گئے ہیں مثلاً حکیم شفائی خان ارشد کا سال وفات ۱۲۳۰ھ دیا ہے اور ان کا قطعہ تاریخ وفات بھی کہا ہے(۱۲۹) ایک قطعہ تاریخ فخر الدین احمد خان عرف مرزا جعفر (م ۱۲۳۰ھ) کا بھی قلمبند کیا ہے۔(۱۳۰) میر جعفر علی فصیح کا سال ولادت ۱۱۹۸ھ دیا ہے(۱۳۱) حافظ غلام محمد خان آزاد کا سال وفات ۱۲۰۸ھ حافظ غلام نبی خان مختار کا سال شہادت ۱۱۹۷ھ اور میرزا محمد ناصر شاگرد آتش کا سال شہادت ۱۲۳۰ھ دیا ہے(۱۳۲)۔ بعض ایسے اشارے بھی کیے ہیں جن سے اس دور کے تاریخی واقعات کے حوالے سے سال وفات کا تعین کیا جا سکتا ہے مثلاً محب کے ذیل میں لکھا ہے کہ "چہار سال می شوند کہ ازیں جہاں در گزشت"(۱۳۳)

اس تذکرہ کے مطالعہ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ مصحفی موزونی طبع کے ساتھ

ساتھ حصولِ علم و فن کو بھی خاص اہمیت دیتے تھے۔ تائب کو اس وقت شاگردی میں قبول کیا جب اس نے ضروری علم حاصل کر لیا۔ مصحفی نے لکھا ہے کہ "ایما بہ تحصیل علم کردہ بود" [۱۳۴] حاجب کے ذیل میں لکھا ہے کہ "باوصفِ کم علمی در گفتن قصائد و مقطعات ید طولیٰ داشت" [۱۳۵]۔ راحم کے ذکر میں لکھا ہے کہ "از سر رشتۂ شعر و شاعری چنداں واقف نیست" [۱۳۶] زور کے بارے میں لکھا ہے کہ "باوصفِ بے علمی انچہ موزوں می کند دریافت نکتش خلل بسیار کم یافتہ می شود" [۱۳۷]۔

ریاض الفصحا میں مصحفی نے اپنے شاگردوں مثلاً آتش، اخگر، حریف، حباب، ذوق، رعنا، زیبا، زلال، ساماں، سپند، نسیم، شاداں، شکیب، شعور، طپاں، ظہور، ظریف، غافل، مسرور، نظر، ہوس وغیرہ کو خاص اہمیت دی ہے۔ ان کے بارے میں نہ صرف ضروری معلومات فراہم کی ہیں بلکہ انتخابِ کلام بھی زیادہ دیا ہے۔ اس تذکرے کے ذریعے وہ اپنے شاگردوں کو نمایاں کرتے ہیں۔

عقد ثریا میں مصحفی نے مختلف تذکروں کے حوالے دیے ہیں جن سے مآخذ کا پتا چلتا ہے لیکن ریاض الفصحا میں یہ حوالے بہت کم ہیں۔ انیس کے ذیل میں ان کے تذکرے "انیس الاحبا" کا حوالہ ملتا ہے [۱۳۸]۔ کئی جگہ ان کے اپنے تذکروں عقد ثریا اور تذکرۂ ہندی کے حوالے آئے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس تذکرہ کی تالیف میں انہیں دوسرے مآخذ کی ضرورت اس لیے نہیں پڑی کہ یہ زیادہ تر معاصر شعراء کا تذکرہ ہے اور اس کا مواد انہوں نے براہِ راست اپنے مشاہدے اور تجربے سے حاصل کیا ہے۔ اس میں بیشتر شعراء وہ ہیں جو مصحفی کے عہد میں زندہ تھے اور مصحفی ان کے بارے میں بہت کچھ جانتے تھے۔

ریاض الفصحا کا عام طور پر ایک مقررہ ڈھنگ ہے مثلاً مصحفی عام طور پر یہ بتاتے ہیں کہ یہ شاعر کس کا شاگرد ہے۔ اس کی عمر کیا ہے۔ اس کا کلام کیسا ہے اور اگر کوئی قابلِ ذکر دلچسپ بات ہوتی ہے تو وہ بھی شامل کر دیتے ہیں۔ آخر میں انتخابِ کلام دے کر شاعر سے متعارف کرا دیتے ہیں تاکہ پڑھنے والا ذرا سے تعارف کے بعد انتخابِ کلام پڑھ کر اس کی شاعرانہ حیثیت کا اندازہ لگا سکے۔ اس تذکرے میں انہوں نے وہ انداز اختیار نہیں کیا جو ہمیں تذکرۂ ہندی اور عقد ثریا میں ملتا ہے، لیکن ان کی تنقیدی بصیرت اس تذکرے میں بھی روشن

نظر آتی ہے۔ مثلاً آتش کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "اگر عمرش وفا کردہ و چند سال ہمیں وتیرہ رفت و فکر متینش را مالیے در پیش نماید یکے از بے نظیران روزگار خواہد شد"(۲۹) اس تذکرے کو پڑھتے ہوئے یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے نوجوان معاصرین کے بارے میں رائے دینے سے پہلو تہی کر رہے ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ اس تذکرے کے بیشتر شعراء ابھی تخلیقی نشوونما کے مرحلے سے گزر رہے ہیں اور ان کے بارے میں کوئی رائے دینا ابھی قبل از وقت ہے۔ دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ معاصرین کے بارے میں اگر رائے توصیفی ہے تو وہ "ذاتی مغالطے" کا شکار ہو سکتی ہے اور اگر رائے ایسی ہے جس میں خامیاں یا کمزوریاں واضح کی گئی ہیں تو اس کے سرے کسی ناراضی یا ذاتی پرخاش سے ملا دیے جاتے ہیں لیکن ان سب باتوں کے باوجود مصحفی جہاں رائے دیتے ہیں وہاں سچائی کا پہلو اس میں جھلکتا نظر آتا ہے مثلاً فرخ کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "غزل را برویہ محترمہ استاد خود (ناسخ) برابر قصیدہ گفتن و در مجالسِ مشاعرہ خواندن فرخود دانست"(۳۰) مصحفی مرزا قتیل کی فارسی دانی کے تو قائل تھے لیکن اردو دانی کے قائل نہیں تھے۔ قمر الدین احمد خان عرف مرزا حاجی قمر کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ "برہبری و بمشورہ مرزا قتیل کہ او ہم باوصف فارسی گوئی دعوئ اردو دانی ریختہ داشت قدم دریں بیابانِ پُرخار گذاشت"(۳۱)

ریاض الفصحا کے مطالعے سے یہ بات واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ اس دور کی جدید شاعری میں "معنی بندی" کا رجحان زور پکڑ رہا تھا اور نئی نسل کے اکثر شعراء اسی رنگ کی پیروی کر رہے تھے اور یہ رنگ خود مصحفی کو ناپسند تھا۔ شیخ محمد بخش واجد کے ذیل میں لکھتے ہیں کہ "بدایت شعرش علی الرسم زمانہ بود۔ آخر بطور شوکت بخاری سمند خیالش بہ طرف معنی بندی و نازک خیالی عطف عنان نمودہ"(۳۲) اور یہ بھی لکھا ہے کہ "فقیر اشعار خیالی را دوست نہ دارد"(۳۳) ناسخ کے سلسلے میں بھی یہی لکھا ہے کہ "در تماشہائے معنی تازہ می نماید"(۳۴)۔ اس دور میں دو طرز شاعری رائج تھے۔ ایک طرز "عاشقانہ" اور دوسرا "طرز معنی بندی"(۳۵) طرز عاشقانہ مصحفی کا پسندیدہ رنگ تھا اور طرز معنی بندی کو وہ "معنی بیگانہ"(۳۶) کی تلاش سمجھتے تھے۔

ریاض الفصحا کے مطالعہ سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس دور کے لکھنؤ میں کہاں کہاں

قابل ذکر مشاعرے ہوتے تھے۔ مصحفی نے مشاعرہ حکیم سید محمد، مشاعرہ میرزا حاجی، مشاعرہ میر صدرالدین صدر، مشاعرہ مرزا تقی ہوس، مشاعرہ حویلی راجہ جھاولال، مشاعرہ لالہ موتی رام وغیرہ کا ذکر کیا ہے۔(۷۰) ایک جگہ مصحفی نے "کتاب مشاعرہ" کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "از کتاب مشاعرہ مرزا محمد علی بیگ این چند اشعار انتخاب نوشتہ شد"۔(۷۸) اس سے معلوم ہوتا ہے کہ مشاعروں میں پڑھا جانے والا کلام یا اس کا انتخاب بھی محفوظ کیا جاتا تھا اور ایسے مجموعے کو "کتاب مشاعرہ" کے نام سے موسوم کیا جاتا تھا۔

اس تذکرے سے خود مصحفی کے بارے میں بھی بعض مفید معلومات حاصل ہوتی ہیں مثلاً علم عروض کے بارے میں ایک مختصر تالیف انہوں نے "خلاصۃ العروض" (۷۹) کے نام سے لکھی تھی۔ ایک اور کتاب محاورۂ فارسی کے بارے میں "مفید الشعرا" (۸۰) کے نام سے تالیف کی تھی۔ مصحفی کی یہ دونوں تالیفات اب نایاب ہیں۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ شیخ مغل فانی نے "مجلس مناظرہ" کی بنیاد رکھی تھی جہاں اردو و فارسی میں مضامین نثر پڑھے جاتے تھے اور مصحفی نے "در وصف دکان تنبولی" ایک مضمون فارسی زبان میں نثر ظہوری کے تتبع میں لکھا تھا۔ یہ اور دوسرے مضامین فارسی مصحفی کی تاحال غیر مطبوعہ تصنیف "مجمع الفوائد" میں شامل ہیں۔ مصحفی نے یہ بھی لکھا ہے کہ "در زبان اردوئے ریختہ قریب صد کس امیرزادہا وغریب زادہا بحلقۂ شاگردی من آمدہ باشند و فصاحت و بلاغت را از من آموختہ"۔(۸۱) مصحفی نے ایک جگہ یہ بھی بتایا ہے کہ خود ان میں دو نقص تھے۔ ایک یہ کہ وہ عربی نہیں جانتے تھے اور اسی لیے لکھنؤ آ کر انہوں نے علم عربی مولوی مستقیم ساکنہ گوپامئو سے پڑھی اور صدرا وقانونچہ مولوی مظہر علی سے پڑھے اور دو سہ مقامات حریری مولوی عنایت محمد سے پڑھے اور یہ بھی لکھا ہے کہ "غرض آخر عمر از فضل الٰہی بہ عربیت و تفاسیر قرآن مجید مایہ بہم رسانیدم کہ تصنیف دیوان عربی را ارادہ می کردم"۔ دوسرا نقص یہ تھا کہ وہ علم عروض و قافیہ سے ناآشنا تھے اور چند دنوں میں مطالعے کے ذریعے اسے بھی دور کر لیا اور اس فن میں ایک رسالہ خلاصۃ العروض تالیف کیا۔(۸۲)

ریاض الفصحا اس دور کے شعراء کے بارے میں ایک ایسی دستاویزی حیثیت رکھتا ہے جس سے اس دور کے مزاج، مذاقِ سخن، نئے رجحانات اور نئے شعراء کے بارے میں آگاہی

حاصل ہوتی ہے۔ اگر یہ تذکرہ نہ ہوتا تو اس دور کے شعراء کے بارے میں ہماری معلومات تشنہ رہ جاتیں۔ مصحفی کے یہ تینوں تذکرے آج تاریخ ادب اردو کے حوالے سے غیر معمولی اہمیت کے حامل ہیں اور ضرورت اس بات کی ہے کہ جدید اصولوں کے مطابق ان کے مستند متون مدون کر کے دوبارہ شائع کیے جائیں۔

(۱۹۹۱ء)

حواشی

۱۔ دستور الفصاحت، مرتبہ امتیاز علی خاں عرشی، صفحہ ۸۸، ہندوستان پریس، رامپور ۱۹۴۳ء۔
۲۔ عقد ثریا، مرتبہ عبدالحق، صفحہ ۳، انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۳۴ء۔
۳۔ ایضاً
۴۔ ایضاً، صفحہ ۲۲۔
۵۔ ایضاً، صفحہ ۱۶۔
۶۔ ایضاً، صفحہ ۳۔
۷۔ ایضاً، صفحہ ۳۶۔
۸۔ ایضاً، صفحہ ۶۳۔
۹۔ ایضاً، صفحہ ۲۔
۱۰۔ تذکرہ ہندی از غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ عبدالحق، صفحہ ۳۶، انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۳۳ء۔
۱۱۔ دیکھیے محولہ بالا تذکرہ "عقد ثریا" صفحہ ۶، ۲۱، ۳۸، ۴۷، ۵۸۔
۱۲۔ ایضاً، صفحہ ۱۰، ۱۹، ۴۵، ۶۱، ۶۲۔
۱۳۔ ایضاً، صفحہ ۵۔
۱۴۔ ایضاً، صفحہ ۲۲۔
۱۵۔ ایضاً، صفحہ ۲۵۔
۱۶۔ ایضاً، صفحہ ۵۹۔
۱۷۔ ایضاً، صفحہ ۷، ۸۔
۱۸۔ ایضاً، صفحہ ۸۔
۱۹۔ ایضاً، صفحہ ۱۳۔
۲۰۔ ایضاً، صفحہ ۱۵۔
۲۱۔ ایضاً، صفحہ ۱۷۔
۲۲۔ ایضاً، صفحہ ۱۹۔
۲۳۔ ایضاً، صفحہ ۲۳۔
۲۴۔ ایضاً، صفحہ ۲۹۔
۲۵۔ ایضاً، صفحہ ۳۶۔
۲۶۔ ایضاً، صفحہ ۳۷۔
۲۷۔ ایضاً، صفحہ ۴۳۔
۲۸۔ ایضاً، صفحہ ۵۶۔
۲۹۔ ایضاً، صفحہ ۶۱۔
۳۰۔ ایضاً، صفحہ ۱۴۔
۳۱۔ ایضاً، صفحہ ۳۲۔
۳۲۔ ایضاً، صفحہ ۳۷۔

۳۳۔ گلشنِ ہند، میرزا علی لطف، صفحہ ۱۷۱، حیدر آباد دکن، ۱۹۰۶ء۔
۳۴۔ عقدِ ثریا، محولہ بالا صفحہ ۳۶۔
۳۵۔ ایضاً
۳۶۔ ایضاً، صفحہ ۵۰۔
۳۷۔ ایضاً، صفحہ ۵۳۔
۳۸۔ ایضاً، صفحہ ۶۱
۳۹۔ ایضاً، صفحہ ۳۳۔
۴۰۔ ایضاً، صفحہ ۳۳۔
۴۱۔ ایضاً، صفحہ ۱۳۔
۴۲۔ ایضاً، صفحہ ۱۶۔
۴۳۔ ایضاً، صفحہ ۱۸۔
۴۴۔ ایضاً، صفحہ ۲۱۔
۴۵۔ ایضاً، صفحہ ۲۳۔
۴۶۔ ایضاً، صفحہ ۵۳۔
۴۷۔ ایضاً، صفحہ ۵۳، ۵۴۔
۴۸۔ گلشنِ ہند، میرزا علی لطف، صفحہ ۱۷۱ حیدر آباد دکن، ۱۹۰۶ء۔
۴۹۔ تذکرۂ ہندی، محولہ بالا صفحہ ۲۰۳۔
۵۰۔ مجمع الفوائد (قلمی)، مصحفی، خزانہ پنجاب یونیورسٹی لائبریری لاہور۔
۵۱۔ عقدِ ثریا، محولہ بالا صفحہ ۲۔
۵۲۔ ایضاً
۵۳۔ دستور الفصاحت، احمد علی یکتا، مرتبہ امتیاز علی خان عرشی، دیباچہ صفحہ ۸۳، ہندوستان پریس رامپور ۱۹۴۳ء۔
۵۴۔ عقدِ ثریا، محولہ بالا صفحہ ۵۳۔
۵۵۔ ایضاً، صفحہ ۵۷۔
۵۶۔ ایضاً، صفحہ ۲۷۔
۵۷۔ تذکرۂ ہندی، مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، صفحہ ۳، انجمن ترقی اردو ہند، اورنگ آباد ۱۹۳۳ء۔
۵۸۔ ایضاً، صفحہ ۲۱۔
۵۹۔ ایضاً، صفحہ ۸۸۔
۶۰۔ ایضاً، صفحہ ۸۱۔
۶۱۔ ایضاً، صفحہ ۴۳۔
۶۲۔ ایضاً، صفحہ ۲۸۲۔
۶۳۔ ایضاً، صفحہ ۲۸۳۔
۶۴۔ تذکرۃ الشعراء غلام ہمدانی مصحفی مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، محمدی پبلشرز لکھنؤ ۱۹۸۰ء۔
۶۵۔ ایضاً، صفحہ ۲۱۔
۶۶۔ ایضاً، صفحہ ۲۱۔
۶۷۔ تذکرۂ ہندی، صفحہ ۲۸۲۔
۶۸۔ ایضاً
۶۹۔ ایضاً، صفحہ ۳۔
۷۰۔ دیکھیے تذکرۃ الشعراء محولہ بالا۔
۷۱۔ تذکرۂ ہندی، صفحہ ۳۔
۷۲۔ ایضاً۔
۷۳۔ دیکھیے تذکرۂ ہندی، ترجمہ خاکسار صفحہ ۸۸، ترجمہ عبدالرسول نثار، صفحہ ۲۵۵۔
۷۴۔ دیکھیے تذکرۂ ہندی ترجمہ محمد حسین کلیم، صفحہ ۱۹۷، ترجمہ منت، صفحہ ۲۳۰۔
۷۵۔ تذکرۂ ہندی صفحہ ۳۶، ۷۱، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۳۰، ۲۵۹۔
۷۶۔ ایضاً، صفحہ ۳۳۔
۷۷۔ ایضاً، صفحہ ۱۷۵۔
۷۸۔ ایضاً، صفحہ ۸۰۔
۷۹۔ ایضاً، صفحہ ۸۱۔
۸۰۔ ایضاً، صفحہ ۲۷۵۔
۸۱۔ ایضاً، صفحہ ۲۸۳۔
۸۲۔ ایضاً، صفحہ ۲۰۳۔
۸۳۔ ایضاً، صفحہ ۲۳۸۔
۸۴۔ ایضاً، صفحہ ۱۸، ۱۹۔
۸۵۔ ایضاً، صفحہ ۲۶۰۔

۸۶- ایضاً، صفحہ ۲۵۔
۸۷- ایضاً، صفحہ ۹۸۔
۸۸- ایضاً، صفحہ ۱۰۷۔
۸۹- ایضاً، صفحہ ۱۶۰۔
۹۰- ایضاً، صفحہ ۲۲۹، ۲۳۳۔
۹۱- ایضاً، صفحہ ۹۰۔
۹۲- ایضاً، صفحہ ۳۵۔
۹۳- ایضاً، صفحہ ۴۳۔
۹۴- ایضاً، صفحہ ۹۱۔
۹۵- ایضاً، صفحہ ۱۰۱۔
۹۶- ایضاً، صفحہ ۱۰۲۔
۹۷- ایضاً، صفحہ ۱۶۷۔
۹۸- ایضاً، صفحہ ۱۹۷۔
۹۹- ایضاً، صفحہ ۲۱۷۔
۱۰۰- ایضاً، صفحہ ۳۳۳۔
۱۰۱- ایضاً، صفحہ ۲۶۳۔
۱۰۲- ایضاً، صفحہ ۷۱۔
۱۰۳- ایضاً، صفحہ ۴۳۔
۱۰۴- ایضاً، صفحہ ۷۱۔
۱۰۵- ایضاً، صفحہ ۱۰۷۔
۱۰۶- ایضاً، صفحہ ۲۳۸۔
۱۰۷- ایضاً، صفحہ ۲۵۵۔
۱۰۸- ایضاً، صفحہ ۴۵۔
۱۰۹- ایضاً، صفحہ ۱۲۲، ۱۷۷۔
۱۱۰- ایضاً، صفحہ ۱۳۸۔
۱۱۱- ریاض الفصحا، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ مولوی عبدالحق، صفحہ ۶۸، انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۳۴ء۔
۱۱۲- ایضاً، صفحہ ۴۳۔
۱۱۳- طبقات سخن، غلام محی الدین عشق، مخطوطہ برلن، عکسی نقل مملوکہ ڈاکٹر جمیل جالبی۔
۱۱۴- تذکرۂ شعرا، غلام ہمدانی مصحفی، مرتبہ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری، صفحہ ۱۶۳، محمدی پبلشرز، لکھنؤ ۱۹۸۰ء۔
۱۱۵- ریاض الفصحا، صفحہ ۲۸۶۔
۱۱۶- ریاض الفصحا، صفحہ ۳۔
۱۱۷- ایضاً۔
۱۱۸- ایضاً۔
۱۱۹- ایضاً۔
۱۲۰- ایضاً، صفحہ ۳۷۸۔
۱۲۱- ایضاً، صفحہ ۱۱۵۔
۱۲۲- ایضاً، صفحہ ۱۳۰۔
۱۲۳- ایضاً، صفحہ ۱۷۰۔
۱۲۴- ایضاً، صفحہ ۱۸۳۔
۱۲۵- ایضاً، صفحہ ۱۸۹۔
۱۲۶- ایضاً، صفحہ ۳۱۰۔
۱۲۷- ایضاً، صفحہ ۳۳۳۔
۱۲۸- ایضاً، صفحہ ۵۸۔
۱۲۹- ایضاً، صفحہ ۱۷-۱۸۔
۱۳۰- ایضاً، صفحہ ۷۰۔
۱۳۱- ایضاً، صفحہ ۲۵۳۔
۱۳۲- ایضاً، علی الترتیب، صفحہ ۲۷، ۳۲۳۔
۱۳۳- ایضاً، صفحہ ۲۹۵۔
۱۳۴- ایضاً، صفحہ ۶۳۔
۱۳۵- ایضاً، صفحہ ۸۵-۸۶۔
۱۳۶- ایضاً، صفحہ [illegible]
۱۳۷- ایضاً، صفحہ ۱۰۹۔
۱۳۸- ایضاً، صفحہ ۳۰۔
۱۳۹- ایضاً، صفحہ ۵۔
۱۴۰- ایضاً، صفحہ ۳۳۵۔
۱۴۱- ایضاً، صفحہ ۳۶۰۔
۱۴۲- ایضاً، صفحہ ۳۵۸۔
۱۴۳- ایضاً۔
۱۴۴- ایضاً، صفحہ ۳۳۳۔

نساخ کا ایک نایاب تذکرہ: تذکرۃ المعاصرین

میرے کتب خانے میں ایک تذکرہ ہے جس پر جلد کے ساتھ لگے ہوئے حنائی کاغذ پر "تذکرۃ المعاصرین" لکھا ہوا ہے۔ غالباً یہ اس تذکرے کے، مجھ سے پہلے مالک نے، جلد بندی کے بعد، اپنے ہاتھ سے لکھا ہے۔ پہلے صفحے پر، نہایت عمدہ خط شکستہ میں، ایک مختصر عبارت، تاریخ اور دستخط و مقام درج ہیں۔ اسی صفحے پر ایک چھوٹی سی مہر بھی ثبت ہے جو پڑھی نہیں جاتی۔ تذکرے کا سرورق نہیں ہے جس سے معلوم ہوتا کہ یہ کس کی تصنیف ہے؟ کب اور کہاں سے شائع ہوا؟ پہلے صفحے پر "باب الالف" بیضوی دائرے میں آرایشی بیل بوٹے کے ساتھ لکھا ہوا ہے اور اس کے نیچے "دریں باب تراجم و سخنان ۴۱ سخنور نگاشتہ شدہ" کے الفاظ درج ہیں۔ "باب الالف" کے شعراء صفحہ ۴۴ پر ختم ہو جاتے ہیں اور اسی صفحے سے "باب الباء الموحدۃ" شروع ہوتا ہے اور یہاں بھی "دریں باب تراجم و سخنان ۱۲ سخنور نگاشتہ شد" کے الفاظ ملتے ہیں۔ اسی طرح یہ سلسلہ "باب العین المہملہ" تک چلتا ہے جس کے تحت "دریں باب تراجم و سخنان ۳۶ سخنور نگاشتہ شدہ" کے الفاظ ملتے ہیں لیکن اس باب میں صرف ۱۴ شعرا کا ذکر ملتا ہے اور چودھویں شاعر کا کلام بھی پورا نہیں ہے۔ "باب العین" سے پہلے، سارے حروف تہجی کے تحت شعرا کی جو تعداد ہر باب سے پہلے دی گئی ہے، تراجم اس کے عین مطابق ہیں۔ یہ تذکرہ احسن نامی شاعر کے ذکر (ص ۱) سے شروع ہوتا ہے اور عالی نامی شاعر (ص ۲۰۸) پر ختم ہو جاتا ہے۔ صفحہ ۲۰۸ کی آخری دو سطریں یہ ہیں۔

"عالی ۱۴۔ تخلص منشی محمد جعفر خیر آبادی است

چشم بددور عذار تو مرا روز امید

چہ کند گر دل من شب نکند در گیسو"

یہ ادھورا تذکرہ، جو ۲۰۸ صفحات یعنی ۱۳ سالم جزو پر مشتمل ہے، کسی لیتھو پریس میں چھپا ہے۔ کتابت صاف اور اچھی ہے۔ صفحہ کی ناپ: لمبائی ۹ انچ اور چوڑائی ساڑھے پانچ انچ ہے۔ کاغذ خستہ اور پیلا ہو گیا ہے۔ ہر صفحے پر عبارت کے چاروں طرف دوہرا چوکھٹا بنایا گیا ہے اور اس طرح جو حوض بنتی ہے اس کی لمبائی ۸ انچ اور چوڑائی ۴ انچ ہے۔ ہر صفحے کے حاشیے پر اس

شاعر کا تخلص جلی حروف میں لکھا گیا ہے جس کا ترجمہ وہاں آیا ہے لیکن دو صفحات یعنی ص ۳ اور ص ۱۵۵ پر اختر، واجد علی شاہ اور شاد، سید علی محمد کے ذیل میں علی الترتیب تاریخ وفات اور خان بہادر کا خطاب ملنے کا سال درج ہے۔ حاشیے کی عبارات یہ ہیں:

"اختر (واجد علی شاہ) ۲ محرم الحرام ۱۳۰۵ھ مطابق ۲۲ ستمبر ۱۸۸۷ شب سہ شنبہ داعی حق را لبیک اجابت گفتہ" (ص ۳)

"شاد (مولوی سید علی محمد) در صدو (د) ۱۸۹۱ء از گورنمنٹ عالیہ خاطب بخطاب خان بہادر شدہ" (ص ۱۵۵)

تذکرے کے مطالعے سے پتا نہیں چلتا کہ یہ کس نے لکھا ہے البتہ داخلی شہادت سے اس کے سال تالیف و طباعت کا اندازہ ضرور کیا جا سکتا ہے۔ ۱۹۸۰ء میں ڈاکٹر محمد صدر الحق کی کتاب "نساخ: حیات و تصنیف" نظر سے گزری تو میں دورانِ مطالعہ تذکرۃ المعاصرین کے ذکر پر چونکا۔ انہوں نے لکھا تھا:

"تذکرۃ المعاصرین" ہند و پاک کے فارسی گو شعرا کا ایک چھوٹا سا تذکرہ ہے جس میں ۲۳۰ شعرا کا ذکر کیا گیا ہے۔ یہ تذکرہ فارسی زبان میں ہے۔ اس کا اب تک واحد نسخہ ہی دستیاب ہو سکا ہے جو ڈھاکا یونیورسٹی میں موجود ہے اور یہ بھی ناقص ہے۔ ابتدا کا ٹائٹل اور آخر کے چند اوراق اس نسخے میں موجود نہیں ہیں۔ .... موجودہ نسخے میں اس تذکرے کا حجم صرف ۲۰۸ صفحے ہے۔ .... افسوس ہے کہ انتہائی تگ و دو .... کے باوجود بھی تذکرۃ المعاصرین کا کوئی دوسرا نسخہ بہم نہ پہنچا سکا۔ (۱)

ڈاکٹر صدر الحق نے یہ نہیں لکھا کہ یہ نسخہ مطبوعہ تھا یا قلمی۔ تذکرۃ المعاصرین کا ذکر پڑھ کر میں نے اپنا تذکرۃ المعاصرین نکالا اور ان کے بیان کو اپنے نسخے سے ملایا تو پتا چلا کہ یہ اسی تذکرے کا ایک نسخہ ہے اور یہ بھی ۲۰۸ صفحات پر ہی مشتمل ہے۔ اس میں بھی سرورق نہیں ہے۔ اس سے معلوم ہوا کہ ڈھاکا یونیورسٹی کا مذکورہ نسخہ بھی مطبوعہ تھا۔ ان دو یکساں نسخوں کی موجودگی سے پتا چلا کہ یہ اسی قدر چھپ سکا تھا اور سرورق بھی اس لیے شامل نہیں ہے کہ اس کے مکمل چھپنے کی نوبت نہیں آئی اور اس کے مطبوعہ فرموں کی وہ کاپیاں ہی محفوظ رہ گئیں جو پریس نے اپنے ریکارڈ کے لیے تیار کی تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ یہ تذکرہ اب

کہیں نہیں ملتا اور مطبوعہ صورت میں بھی واحد نسخے کا درجہ رکھتا ہے۔
"تذکرۃ المعاصرین" کے نامکمل ہونے کا ذکر رضا علی وحشت کلکتوی نے بھی ان الفاظ میں کیا ہے:

"تذکرۃ المعاصرین اپنے عہد کے پارسی گو شعرا کا نہایت عمدہ تذکرہ لکھا ہے مگر افسوس کہ پورا چھپنے نہ پایا تھا کہ مؤلف نے قضا کی"۔ (۲)

میرے نسخے پر عمدہ سیاہ روشنائی سے نہایت عمدہ خط شکستہ میں جو عبارت لکھی ہوئی ملتی ہے وہ یہ ہے:

"از دست مولانا عضد الدین عضد بہ بندہ رسید ۸ شعبان ۱۳۱۹ھ۔ محمد عبد الرزاق عفی عنہ، کلامی حسنی الحسینی۔ بمقام کلکتہ"۔ (۳)

اب اس بحث سے یہ چند باتیں سامنے آئیں:

(۱) تذکرۃ المعاصرین، جس کا نسخہ میرے کتب خانے میں موجود ہے، وہی تذکرہ ہے جس کا ذکر وحشت کلکتوی اور ڈاکٹر محمد صدر الحق نے کیا ہے۔

(۲) تذکرۃ المعاصرین کے مؤلف عبد الغفور خاں نساخ ہیں جنھوں نے "سخن شعراء" اور "قطعۂ منتخب" کے نام سے اردو شعرا کے دو تذکرے اردو زبان میں تالیف کیے اور جو علی الترتیب ۱۸۷۴ء (۱۲۹۱ھ) اور جولائی ۱۸۷۴ء مطابق جمادی الاول ۱۲۹۱ھ میں نول کشور لکھنؤ سے شائع ہوئے۔ "سخن شعرا" میں ۲۴۸۵ معاصر اردو شاعروں کا ترجمہ و کلام دیا گیا ہے اور قطعۂ منتخب میں ۶۰ قطعہ گو شعراء کا ترجمہ و نمونہ کلام دیا گیا ہے۔

(۳) "تذکرۃ المعاصرین" اپنی نامکمل اور ادھوری صورت میں ۲۳۶ معاصر فارسی گو شعرا کا تذکرہ ہے جو فارسی زبان میں لکھا گیا ہے۔

(۴) اس تذکرے کا زیر نظر نسخہ مولانا عضد الدین عضد نے خود محمد عبد الرزاق کلامی حسنی الحسینی کو کلکتہ میں دیا جس کا ذکر انہوں نے صفحہ ایک کی لوح پر اپنے قلم سے لکھ کر کیا ہے۔

(۵) مولانا عضد الدین عضد جن کا پورا نام ابو معین محمد عضد الدین اور تخلص عضد تھا، نساخ کی سگی بڑی بہن کی اکلوتی اولاد تھے اور فارسی زبان میں "یادگار اجداد" کے نام سے اپنے خاندان کی منظوم تاریخ لکھی تھی جس کا مطبوعہ نسخہ ڈھاکا یونیورسٹی لائبریری میں محفوظ ہے۔

مولانا عضد نے "عروض القوافی" کے نام سے بھی ایک کتاب لکھی تھی۔

(۶) اس سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ میرا زیر نظر نسخہ نساخ کے خاندان کی ملکیت تھا جسے نساخ کی وفات (۴ شوال ۱۳۰۶ھ مطابق ۱۴ جون ۱۸۸۹ء) کے تیرہ سال بعد مولانا عضد الدین عضد نے عبدالرزاق کو دے دیا۔

(۷) نساخ کی تاریخ وفات اور صفحہ ۳ کے حاشیے پر واجد علی شاہ اختر کی تاریخ وفات (۱۳۰۵ھ) کے پیش نظر، جو کاتب کے قلم سے لکھی ہوئی طبع ہوئی ہے، اس بات کا امکان ہے کہ کم از کم تذکرے کے ۲۰۸ صفحات کی کتابت اور تصحیح نساخ کی زندگی میں ہو چکی تھی لیکن یہ نہ صرف طبع نہیں ہوا تھا بلکہ اس کی پہلی کاپی بھی نہیں چھپی تھی۔ اس بات کی مزید توثیق صفحہ ۱۵۵ کے اس حاشیے کی عبارت سے بھی ہوتی ہے جس پر شاد عظیم آبادی کو "خطاب خان بہادر" ملنے کا سال ۱۸۹۱ء درج ہے۔ اس سے ڈھائی پونے تین سال پہلے نساخ کا انتقال (۱۴ جون ۱۸۸۹ء) ہو چکا تھا اور اس عبارت کا اضافہ ۱۸۹۱ء میں یا اس کے بعد نگرانِ طباعت نے اسی کاتب سے لکھوا کر، کرا دیا تھا۔ اس کا بھی امکان ہے کہ خود شاد عظیم آبادی نے نساخ کے اہل خاندان یا مطبع کی توجہ اس طرف دلائی ہو۔

(۸) اس سے یہ بھی معلوم ہوا کہ اس تذکرے کے مکمل چھپنے کی نوبت نہیں آئی اور اس کے مطبوعہ فرموں کی صرف وہ دو کاپیاں ہی محفوظ رہ سکیں جو پریس نے اپنے اور نگران طباعت کے ریکارڈ کے لیے تیار کرائی تھیں جن میں سے ایک ڈھاکا یونیورسٹی میں تھی اور ایک میری ملکیت ہے۔

(۹) زیر نظر تذکرے کا سارا مواد تو یقیناً موجود ہوگا جسے نساخ مرتب کرکے کاتب کو دے رہے تھے لیکن ان کی وفات کے بعد یہ مواد منتشر ہو گیا یا کسی ایسے شخص کو دے دیا گیا جو اسے مرتب کرکے مسودہ کی صورت نہ دے سکا اور پریس میں وہ اتنا ہی چھپ سکا جتنا نساخ کی زندگی میں مدوّن اور کتابت ہو چکا تھا۔ اس طرح یہ کام ہمیشہ کے لیے ادھورا رہ گیا۔

اس تذکرے کے مزید تعارف سے پہلے، اختصار کے ساتھ عبدالغفور خاں نساخ کے حالات زندگی کا ذکر بھی کر دیا جائے تاکہ قارئین ان کی خدمات و تاریخی اہمیت سے واقف ہو سکیں۔ عبدالغفور خاں نساخ یکم شوال ۱۲۴۹ھ مطابق ۱۱ فروری ۱۸۳۴ء کو کلکتہ میں پیدا ہوئے جہاں ان کے والد قاضی فقیر محمد عدالت عالیہ صدر دیوانی کلکتہ میں وکالت کرتے تھے۔

وہ بھی صاحب علم تھے اور "جامع التواریخ" اور "منتخب النجوم" کے نام سے دو کتابیں بھی لکھی تھیں۔ "جامع التواریخ" ۱۸۳۶ء میں کلکتہ سے شائع ہوئی۔ اس کا ایک نسخہ خدا بخش لائبریری پٹنہ میں موجود(۲) ہے۔ نساخ کے والد قاضی فقیر محمد نے تین شادیاں کیں۔ تیسری بیوی سے ایک بیٹی اور چار بیٹے پیدا ہوئے۔ دو بیٹے مر گئے اور دو زندہ بچے۔ بڑے کا نام عبداللطیف خاں تھا جو انگریزی عہد میں اعلیٰ عہدوں پر فائز رہے اور بنگال میں مسلمانوں کی تعلیم و ترقی کے لیے جن کی خدمات آج بھی تاریخ بنگال کا حصہ ہیں۔ انھوں نے کلکتہ میں "محمڈن لٹریری سوسائٹی" کی بنیاد بھی رکھی۔ خدمات کے اعتراف میں حکومت برطانیہ کی طرف سے انہیں نواب اور خان بہادر کے خطاب بھی ملے۔ ۱۸۹۳ء میں وفات پائی۔ عبدالغفور بہن بھائیوں میں سب سے چھوٹے تھے جو بعد میں عبدالغفور نساخ کے نام سے مشہور ہوئے اور بنگال میں اردو شعر و ادب کی ترویج و اشاعت اور ان کی خدمات اردو ادب کی تاریخ کا حصہ ہیں۔ عبدالغفور نساخ نے اپنے بڑے بھائی نواب عبداللطیف خان بہادر کی طرح قدیم و جدید تعلیم پائی اور انگریزی عہد میں اعلیٰ عہدوں پر فائز رہے۔ نساخ کے ایک ہی بیٹے تھے۔ ابوالقاسم محمد مظہر الحق نام اور شمس تخلص تھا۔ داغ کے شاگرد تھے اور اپنے زمانے میں بہت شہرت رکھتے تھے۔ رضا علی وحشت کلکتوی انہیں کے شاگرد رشید تھے۔ نساخ نے جب شعر گوئی کا آغاز کیا تو پہلے رشید النبی وحشت کے سامنے زانوئے تلمذ تہ کیا اور بعد میں انہی کے کہنے سے حافظ اکرام احمد ضیغم رامپوری مقیم کلکتہ سے رجوع کیا جو اپنے وقت کے جید عالم، استاد اور ہفت زبان شاعر تھے۔ نساخ ابتدا میں مہجور تخلص کرتے تھے۔ بعد میں نساخ تخلص اختیار کر لیا جس کی وجہ یہ تھی کہ وہ ناسخ لکھنوی کے رنگ شعر کو ناپسند کرتے تھے اور مصحفی و جرأت کے رنگ سخن کو پسند کرتے تھے اسی لیے، ناسخ کے صیغۂ مبالغہ کے طور پر، اپنا تخلص نساخ اختیار کر لیا لیکن "تذکرۃ المعاصرین" میں نساخ تخلص کی تاویل حاجی ناظر محمد عبداللہ تخلص آشفتہ(۵) نے اپنے ایک قطعہ میں یہ کی ہے:

شکل نساخ چہ آئینۂ معنی آمد
کہ از وجہۂ ارباب سخن نورانی
چہرہ پرداز نظامی بود و سعدی ہم
جلوہ افروزِ رُخِ انوری وخاقانی

اسی تذکرے کے صفحہ ۳۱ کے حاشیے پر یہ عبارت بھی درج ہے:

"از نون نظامی و سین سعدی و الف انوری و خا ے خاقانی نام نساخ بر می آید"۔

نساخ اردو زبان کے ایک پُر گو شاعر تھے۔ ان کے چار دیوان شائع ہوئے۔ پہلا دیوان "دفتر بے مثال" کے نام سے ۱۸۶۳ء میں شائع ہوا۔ دوسرا دیوان "اشعار نساخ"، جو اس کا تاریخی نام ہے، ۱۸۷۴ء میں شائع ہوا۔ تیسرا دیوان "ارمغان" کے نام سے ۱۸۷۷ء میں طبع ہوا۔ "ارمغان" اس کا تاریخی نام ہے اور چوتھا دیوان "ارمغانی" کے نام سے ۱۸۸۶ء میں شائع ہوا۔ یہ بھی اس کا تاریخی نام ہے۔ ان چار دواوین کے علاوہ فرید الدین عطار کے "پند نامہ" کا اردو ترجمہ ۱۸۶۲ء میں، قطعات تاریخ کا مجموعہ "شاہد عشرت" کے نام سے ۱۸۷۴ء میں، فارسی رباعیات کا مجموعہ "مرغوب دل" کے نام سے ۱۸۷۴ء میں، قطعات تاریخ و فردیات کا مجموعہ "گنج تواریخ" کے نام سے ۱۸۷۵ء میں، اور اس کا ضمیمہ "کنز تواریخ" کے نام سے، فارسی و اردو معموں کا مجموعہ "مظہر معما" کے نام سے ۱۳۰۲ھ مطابق ۱۸۸۴ - ۱۸۸۵ء میں، اور اردو رباعیات کا مجموعہ بھی "ترانۂ خامہ" کے نام سے ۱۳۰۲ھ (۱۸۸۴ء-۱۸۸۵ء) میں شائع ہوا۔ وہابی عقائد کے رد میں ایک رسالہ "نصرۃ المسلمین" کے نام سے ۱۳۰۳ھ میں اور قطعات کا مجموعہ "باغ فکر" معروف بہ مقطعات نساخ ۱۸۸۷ء میں، دو نصابی کتابیں "نصاب اردو زبان" ۱۸۶۳ء میں، "منتخبات دواوین شعرائے ہند" ۱۸۶۴ء میں شائع ہوئیں۔ میرزا وصال شیرازی کے فارسی کلام کا انتخاب "سفینۂ منتخب" کے نام سے ۱۸۸۸ء میں اور اُن قصائد و مدحیہ اشعار کا مجموعہ، جو نساخ کی مدح میں مختلف شعرا نے لکھے تھے، "قصائد منتخب" کے نام سے ۱۸۸۸ء میں شائع ہوئے۔[۵] ان کے علاوہ نساخ نے اپنی خود نوشت سوانح عمری بھی لکھی جس کا مخطوطہ کلکتہ کی ایشیاٹک سوسائٹی میں محفوظ ہے اور جو شائع بھی ہو گئی ہے۔ نساخ نے ایک رسالہ "زبان ریختہ" کے نام سے ۱۲۷۵ھ میں لکھا جو پہلی بار جمادی الاول ۱۲۹۱ مطابق ۱۸۷۴ء میں نولکشور پریس لکھنؤ سے شائع ہوا۔ نساخ نے تین تذکرے بھی لکھے۔ دو اُردو شعرا کے بارے میں، اردو زبان میں، جن میں ایک "سخن شعرا" ہے جس میں معاصر اردو شعرا کو جن کی تعداد ۲۴۸۵ ہے، موضوع تذکرہ بنایا ہے۔ یہ تذکرہ پہلی بار ۱۸۷۴ء میں نولکشور پریس لکھنؤ سے شائع ہوا۔ دوسرا تذکرہ "قطعۂ منتخب" ہے جو اس کا تاریخی نام (۱۲۷۶ھ) ہے۔ یہ تذکرہ بھی جمادی الاول ۱۲۹۱ھ مطابق جولائی ۱۸۷۴ میں نولکشور پریس لکھنؤ سے شائع ہوا۔ معاصر

فارسی گو شعرا کا ایک تذکرہ فارسی زبان میں لکھا جو ادھورا رہ گیا اور جس کے صرف ۲۰۸ صفحات چھپ سکے۔ اس نامکمل تذکرے کا نام "تذکرۃ المعاصرین" ہے جس کا ان صفحات میں تعارف کرایا گیا ہے۔

"تذکرۃ المعاصرین" میں معاصر فارسی گو شعرا کے بارے میں بعض مفید معلومات دی گئی ہیں جن میں سے صرف چند کا ذکر ہم یہاں کرتے ہیں:

(۱) ناسخ نے تذکرۃ المعاصرین میں بعض ایسے اشارے کیے ہیں جن سے اس تذکرے کی تالیف کے زمانے کا تعین کیا جاسکتا ہے مثلاً:

(الف) آزاد، مولوی سید محمود کے ذیل میں لکھا ہے کہ "حالا از سنین عمرش سی و دو سال (۳۲) سپری می شود۔ (ص ۱۴)

(ب) اشرف، مولوی اشرف الدین کے ترجمے میں لکھا ہے کہ "عمرش از چہل و پنج گذشتہ" (ص ۲۶)

(ج) امیر مینائی، منشی امیر احمد تالیفِ تذکرہ کے وقت زندہ تھے۔ (ص ۳۸)

(د) تذکرہ کی تالیف کے وقت سر سید پنشن پر تھے۔ "دریں روز ہا ترکِ کارِ سرکار گفتہ از گورنمنٹ عالیہ پنشن می یابد"۔ (ص ۴۳)

(ہ) جوہر، لالہ جواہر سنگھ (شاگرد میرزا غالب) کے بارے میں لکھا ہے کہ "پنج یا شش سال میگذرد کہ انتقال کردہ" (ص ۸۷)

(و) ذوالفقار، سید ذوالفقار علی کے بارے میں لکھا ہے کہ "در ۱۲۹۲ھ بقید حیات بود" (ص ۱۰۵)

(ز) رسا، منشی احمد علی لکھنوی (شاگرد طالب علی خان عیشی) کے ترجمے میں لکھا ہے کہ "در ۱۲۹۳ھ وفات یافت۔ (ص ۱۱۷)

(ح) رشکی، نواب محمد علی خان (خلف الرشید نواب محمد مصطفےٰ خان شیفتہ و حسرتی) کے ذیل میں لکھا ہے کہ "عمرش حالیا از سی و دو سال تجاوز نکردہ"۔ (ص ۱۱۸)

(ط) صبا، ملک الشعرا میرزا فتح علی خاں کے بارے میں لکھا ہے کہ

"ازامرائے فتح علی شاہ قاچار پادشاہ ایران بود...... سی ودو سال ست کہ انتقال کردہ"۔ (ص ۱۸۲)

(ی) اختر، واجد علی شاہ کی وفات کی تاریخ، اختر کے ترجمے کے حاشیے میں دی گئی ہے۔ "۲۔ محرم الحرام ۱۳۰۵ھ مطابق ۲۲ ستمبر ۱۸۸۷ء شب سہ شنبہ داعی حق را لبیک اجابت گفتہ"۔ (ص ۳) اس وقت نساخ زندہ تھے۔ نساخ کی تاریخ وفات ۴ شوال ۱۳۰۶ھ مطابق ۱۴ جون ۱۸۸۹ء ہے۔

(ک) شاد، مولوی سید علی محمد عظیم آبادی کو خان بہادر کا خطاب ملنے کا سن حاشیے میں ۱۸۹۱ دیا گیا ہے۔ (ص ۱۵۵)۔ اس وقت نساخ زندہ نہیں تھے۔

(۴) تذکرۃ المعاصرین میں، نساخ کے کہے ہوئے، پندرہ فارسی گو شعرا کے قطعات تاریخِ وفات ملتے ہیں۔ جن کے تخلص، نام اور سال وفات یہ ہیں:

(۱) آغا احمد علی احمد (ص ۲، ۳)، وفات ۱۲۹۰ھ۔

(۲) مولانا صدر الدین خاں آزردہ (ص ۲۲۔ ۲۳)، ۱۲۸۵ھ۔

(۳) شاہ تراب علی تراب (ص ۵۲)، وفات ۱۲۷۵ھ۔

(۴) مولوی غلام بتول خان بہادر تمکین (ص ۵۸)، وفات ۱۲۸۸ھ۔

(۵) حاجی اللہ بخش مجموعہ دار حامد (ص ۸۱)، وفات ۱۲۷۷ھ۔

(۶) نواب محمد مصطفےٰ خاں حسرتی و شیفتہ (ص ۸۴)، وفات ۱۲۸۶ھ۔

(۷) نساخ کے برادر بزرگ مولوی عبد الحمید حمید (ص ۹۱)، وفات ۱۲۸۴ھ۔

(۸) مولوی وجہ اللہ خان بہادر داغ (ص ۱۰۱۔ ۱۰۲)، وفات ۱۲۸۸ھ۔

(۹) شاہ روٴف احمد رافت (ص ۱۱۲۔ ۱۱۳)، وفات ۱۲۴۹ھ۔

(۱۰) مولوی حبیب احمد رویت (ص ۱۲۳۔ ۱۲۴)، وفات ۱۲۶۲ھ۔

(۱۱) مولوی نصیر الدین حیدر سامی (ص ۱۲۶)، وفات ۱۲۸۳ھ۔

(۱۲) مولوی حفیظ الدین شہید (ص ۱۷۶، ۱۷۷)، وفات ۱۲۵۴ھ۔

(۱۳) خواجہ عبد الرحیم صبا معروف بہ ننھا میاں (ص ۱۸۳)، وفات ۱۲۸۸ھ۔

(۱۴) استادِ نساخ حافظ اکرام احمد ضیغم رامپوری (ص ۱۹۰)، وفات ۱۲۸۶ھ۔

(۱۵) ابوالظفر سراج بہادر ظفر، پادشاہ دہلی (ص ۱۹۳)، وفات ۱۲۷۹ھ۔

(۳) "تذکرۃ المعاصرین" میں مندرجہ ذیل ۶۸ ایسے شعرا کا ذکر ہے جو فارسی و اردو دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے:

(۱) آغا احمد علی احمد (ص ۱)

(۲) واجد علی شاہ اختر، بادشاہ اودھ (ص ۳-۵)

(۳) قاضی محمد صادق خان بہادر اختر (ص ۵)

(۴) منشی اسد اللہ اخلاص معروف بہ علی جان، (ص ۱۱)

(۵) مولوی معین الدین احمد اذکی بوگلوی (ص ۱۲)

(۶) حاجی مولوی محمد ارشاد، ارشاد (ص ۱۳)

(۷) مولوی سید محمود آزاد (ص ۱۳-۱۴)

(۸) منشی سید مظفر علی خاں اسیر مخاطب بہ تدبیر الدولہ (ص ۲۴)

(۹) حاجی ناظر محمد عبداللہ، آشفتہ (ص ۲۶)

(۱۰) مولوی عبدالصمد اعظم معروف بہ محبوب جان (ص ۳۲)

(۱۱) شاہ سید محمد اکبر ابوالعلائی اکبر (ص ۳۶)

(۱۲) منشی امیر احمد مینائی امیر حنفی لکھنوی (ص ۳۷۵-۳۷۸)

(۱۳) شاہزادہ میرزا آسمان جاہ بہادر انجم (ص ۳۹)

(۱۴) مولوی سید عصمت اللہ انسخ (ص ۳۹-۴۰)

(۱۵) مولوی ابوالسعد محمد عبدالودود، اوحد (ص ۴۱-۴۲)

(۱۶) امیر حسن خان بسمل (ص ۴۶)

(۱۷) مولوی سید محمد مراد علی، بیمار (ص ۴۹)

(۱۸) شیخ تجمل حسین تجمل (ص ۵۲)

(۱۹) حضرت شاہ تراب علی تراب (ص ۵۲)

(۲۰) منشی محمد انوار حسین سسوانی، تسلیم (ص ۵۳)

(۲۱) شیخ مہدی بخش تسلیم، (ص ۵۴)

(۴۷) منشی غلام وینا ساحر (ص ۱۲۵)
(۴۸) مولوی وجہ اللہ خان بہادر سامی (ص ۱۳۱)
(۴۹) حاجی سعید بخت مجموعہ دار (ص ۱۳۵-۱۳۶)
(۵۰) نواب والاقدر حسین علی میرزا بہادر سلیمان معروف بہ منجھلی صاحب (ص ۱۵۰)
(۵۱) میرزا سہراب بیگ سہراب دہلوی (ص ۱۵۳)
(۵۲) نواب شاہجہاں بیگم شاہ جہاں رئیسہ بھوپال (ص ۱۶۲)
(۵۳) خواجہ فیض الدین شائق معروف بہ خواجہ حیدر جان (ص ۱۶۲)
(۵۴) منشی شمس الدین محمد، شمس معروف بہ منشی لال جار (ص ۱۶۵)
(۵۵) عنایت اللہ شوق فرید آبادی (ص ۱۶۵)
(۵۶) منشی احمد علی شوق (ص ۱۶۶)
(۵۷) مولوی سید عبدالغفور بہادری شہباز (ص ۱۷۰)
(۵۸) حاجی مولوی غلام امام شہید (ص ۱۷۳)
(۵۹) حاجی شاہ عبدالحق شید اکانپوری (ص ۱۷۹)
(۶۰) میرزا قادر بخش صابر (ص ۱۸۱)
(۶۱) خواجہ عبدالرحیم صبا معروف بہ میاں پچا سیاں (ص ۱۸۳)
(۶۲) میر فرزند احمد، صفیر (ص ۱۸۴)
(۶۳) منشی وارث علی ضیا (ص ۱۸۹)
(۶۴) حافظ اکرام احمد ضیغم (استاد نساخ) (ص ۱۹۰)
(۶۵) میرزا سعید الدین احمد خان طالب دہلوی (ص ۱۹۲)
(۶۶) منشی الاہی رام طالب (ص ۱۹۲)
(۶۷) ابوالظفر سراج الدین بہادر ظفر، پادشاہ دہلی (ص ۱۹۴)
(۶۸) آغا حسین قلی خاں عاشقی (ص ۱۹۷)

فارسی وارد و دونوں زبانوں میں شعر کہنے والے ان ۶۸ شعرا میں چھ شاعر ایسے ہیں جو فارسی و اردو کے علاوہ عربی زبان میں بھی شعر کہتے تھے۔ ان کے تخلص یہ ہیں:

(۱) ارشاد (ص ۱۳) (۲) تمنا (ص ۶۰) (۳) ذوقی (ص ۱۰۵)

(۴) رافت (ص ۱۱۲) (۵) شہباز (ص ۱۷۰) (۶) ضیغم (ص ۱۹۰)

ان تین زبانوں میں شعر کہنے والے چھ شعرا میں سے نساخ کے استاد ضیغم ایک ایسے شاعر ہیں جو "در عربی، فارسی، ریختہ، ترکی، پنجابی و ناگری سخن می گفت" (ص ۱۹۰)

(۴) نساخ نے اس تذکرے میں اپنے ایسے سات شاگردوں کا ذکر کیا ہے جو فارسی میں بھی شعر کہتے تھے۔ ان کے نام و تخلص یہ ہیں:

(۱) منشی اسد اللہ اخلاص (ص ۱۱) (۲) مولوی علی اصغر اصغر (ص ۳۱)
(۳) مولوی سید عصمت اللہ انیخ (ص ۳۹-۴۰) (۴) حافظ محمد عبد الحمید حمید (ص ۹۲)
(۵) ابو اسمٰعیل محمد خلیل اللہ خلیل (ص ۹۹) (۶) منشی وارث علی ضیا (ص ۱۸۹)
(۷) منشی لالجی رام، طالب (ص ۱۹۲)

(۵) "تذکرہ المعاصرین" میں نساخ نے بعض شعرا کا ذکر "از احباب راقم است" (ص ۱۳) یا "از احباب راقم الحروف است" (ص ۱۲) یا "از گرامی احباب راقم الحروف است" (ص ۱۱۸) کے الفاظ میں کیا ہے۔ ایسے شعرا کی تعداد ۱۳ ہے۔ ایک شاعر منشی جلال الدین جلال معروف بہ منشی حسن جان کے ذیل میں لکھا ہے کہ "از مدت دراز برفاقت راقم است"۔ (ص ۷۱)۔ احباب راقم کی صراحت کے ساتھ جن شعرا کا ذکر کیا ہے ان کے تخلص و نام یہ ہیں:

(۱) اذکی، مولوی معین الدین احمد ہوگگوی (ص ۱۲) (۲) ارشاد، حاجی مولوی محمد ارشاد (ص ۱۳)
(۳) آشفتہ، حاجی ناظر محمد عبد اللہ (ص ۲۶) (۴) باقر، حاجی سید محمد باقر طباطبائی (ص ۴۴)
(۵) تائب، منشی عبد النعیم (ص ۵۱) (۶) تمکین، مولوی غلام بتول خان بہادر (ص ۵۸)
(۷) جوش، شاہ خلیل الدین احمد (۷۷) (۸) خستہ دلمی، مولوی محمد نجف علی خان (ص ۹۶)
(۹) ذوقی، مولوی محمد عبد المنعم (ص ۱۰۵) (۱۰) رشکی، نواب محمد علی خان (ص ۱۱۸)
(۱۱) سامی، مولوی نصیر الدین حیدر (ص ۱۲۶) (۱۲) سامی، مولوی وجہ اللہ خان بہادر (ص ۱۳۱)
(۱۳) طالب، میرزا سعید الدین احمد خان دہلوی (ص ۱۹۲)

(۶) "تذکرہ المعاصرین" میں میرزا اسد اللہ خان غالب کے ۱۳ شاگردوں کے حالات و کلام شامل ہیں جن کے تخلص و نام یہ ہیں:

(۱) بیخبر، خواجہ غلام غوث کشمیری (ص ۴۸)
(۲) بیمار، سید محمد مراد علی (ص ۴۹)
(۳) تفتہ، منشی ہر گوپال (ص ۵۷)
(۴) تمنا، محمد حسین مراد آبادی (۵۹)
(۵) جوہر، لالہ جواہر سنگھ (ص ۷۸)
(۶) حالی، مولوی الطاف حسین پانی پتی (ص ۷۹)
(۷) خاور، محمد اکبر (ص ۹۶)
(۸) خورشید، شاہ خورشید احمد (ص ۱۰۰)
(۹) رشکی، نواب محمد علی خان (ص ۱۱۸)
(۱۰) شائق، خواجہ فیض الدین معروف بہ حیدر جان (ص ۱۶۳)
(۱۱) شہیر، حافظ خان محمد خاں رامپوری (ص ۱۷۸-۱۷۹)
(۱۲) صفیر، میر فرزند احمد (ص ۱۸۴)
(۱۳) طالب، میرزا سعید الدین احمد خان دہلوی (ص ۱۹۲)

(۷) اس تذکرے میں پندرہ ایسے فارسی گو شعرا کا ذکر ہے جو خالص ایرانی ہیں اور بغرض تجارت آتے جاتے رہے ہیں۔ ان کے تخلص و نام یہ ہیں:

(۱) آصف، مرزا محمد باقر شیرازی (ص ۳۲)
(۲) افسر، میرزا عبد الرزاق حسینی اصفہانی (ص ۳۳)
(۳) بلبل کوچک، سید محمد حسین کربلائی (ص ۴۷)
(۴) بسمر یغمائی شیرازی (ص ۵۰)
(۵) تشنہ شیرازی (ص ۵۶)
(۶) جلوہ، میرزا محمد صادق کرمانی (ص ۷۱)
(۷) ساغر اصفہانی (ص ۱۲۶)
(۸) سپہر، لسان الملک میرزا محمد تقی خان (ص ۱۳۲)
(۹) سوزنی طہرانی (ص ۱۵۳)
(۱۰) شمس، مرزا ضیاء الدین گیلانی (ص ۱۶۳)
(۱۱) صبا، ملک الشعراء میرزا فتح علی خان (ص ۱۸۲)
(۱۲) صاحب و صاحب دیوان، میرزا تقی خان (ص ۱۸۲)

(۱۳) ضیغم ماژندرانی (ص ۱۹۱) (۱۴) عارف، عارف علی شاہ خراسانی (ص ۱۹۶)
(۱۵) طوطی مشہور بہ قرۃ العین بابی (ص ۱۹۳)

(۸) چند اور دلچسپ معلومات، جن کا ذکر اس تذکرے میں ملتا ہے:

(ایک) سر سید احمد خان کو "نیچری" لکھا ہے۔ نساخ کے الفاظ یہ ہیں: "آہی تخلص سید احمد خان بہادر نیچری دہلوی"۔ (ص ۴۳)

(دو) امیر حسن بسمل کے ترجمے میں لکھا ہے کہ "فسانۂ نغمۂ عندلیب بجواب فسانۂ عجائب رجب علی بیگ سرور لکھنوی در حقیقت از تصنیفات اوست کہ بنام ملازم خود لالہ گوبند سنگھ شہرت دادہ"۔ (ص ۴۶)

(تین) ٹیپو سلطان شہید کے پوتے شاہزادہ محمد بشیر الدین تخلص توفیق کے بارے میں لکھا ہے کہ "جنابِ توفیق در زبان عربی و فارسی محقق کامل است و بہر دو زبان عربی و فارسی نظم و نثر ش ...... بسیار" (ص ۶۱)

(چار) منشی جواہر سنگھ جوہر لکھنوی (لالہ جواہر سنگھ جوہر دہلوی نہیں) کے بارے میں لکھا ہے کہ "در فارسی شاگرد گل محمد خان ناطق مکرانی (شاگرد غالب) است"۔ (ص ۷۸)

(پانچ) نواب مصطفیٰ خاں شیفتہ و حسرتی کے تذکرے "گلشن بیخار" کے علاوہ ان کی ایک غیر معروف تصنیف "ترغیب السالک الی احسن المسالک المعروف بہ رہ آورد" کا ذکر بھی اس تذکرے میں نساخ نے کیا ہے (ص ۸۴)

(چھ) رضا علی خاں رضا علوی ہاشمی کی خود کشی کا واقعہ لکھا ہے کہ وہ کسی پری رو پر عاشق ہوگئے اور زہر کھا کر جان دے دی۔ (ص ۱۲۰)

(سات) تذکرہ "نگارستان سخن" اور تذکرہ "گلستان سخن" مولفہ میرزا قادر بخش صابر کا حوالہ بھی اس تذکرے میں آیا ہے (ص ۱۳۳، ص ۱۹۱، ص ۱۸۱)

(آٹھ) غالب کے تعلق سے ایک لطیفہ بھی درج تذکرہ کیا ہے۔ جس زمانے میں غالب کلکتہ میں رونق افروز تھے، ایک بزم مشاعرہ میں نساخ کے برادر عمہ زادہ حفیظ الدین احمد شہید نے (وفات ۱۲۵۴ھ)، جو اس زمانے میں، کم سال اور حد درجہ ذکی و حاضر جواب تھے، اپنی غزل پڑھی۔ مقطع پیش کیا تو غالب نے اس نوجوان شاعر کی طرف دیکھا اور پوچھا "بابا شما کے شہید شدہ اید"۔ شہید نے برجستہ جواب دیا: "قبلہ روزیکہ کافر غالب آمدہ"۔ غالب اپنی

جگہ سے اُٹھے اور شاباش و زندہ باش کہہ کر شہید کا ہاتھ پکڑا اور اپنے پاس بٹھا لیا۔ (ص ۱۷۸)
(نو) اپنے ایک معاصر شاعر کا ذکر، جو نسلاً جن تھے، تفصیل سے کیا ہے اور یہ واقعہ ایسا حیرت ناک ہے کہ داستان معلوم ہوتا ہے۔ (ص ۱۹۸-۲۰۶)
(دس) داغ دہلوی کا فارسی کلام پہلی بار اسی تذکرے میں آیا ہے۔ یہ وہ کلام ہے جو نساخ کی فرمائش پر داغ نے لکھا اور نساخ نے "فن نوادر و اردات" کے عنوان سے شامل تذکرہ کیا۔ نساخ نے لکھا ہے کہ "بپاس خاطر راقم الحروف شعرے چند مندرجہ ذیل برائے درج ایں تذکرہ گفتہ": (ص ۱۰۲)

وہم دارد کیں مبادا با کسے شوخی کند
زود تر تصویر خود بنماید و مخفی کند

شرارت خانہ زاد ستش تغافل زیر دستش
بکار خویشتن ہشیار یارب چشم مستش

ترا بایں ستم و کینہ و دل آزاری
چہ باک نیست ز روز جزا جزاک اللہ

دل پُر داغ می آرم بہ کعبہ
چراغِ راہ بتخانہ نباشد

دیگر آرم زکجا داد گرے
کہ یکے ہست خدائے من و تو

لذت عشق مید ہی یارب
فرصت زندگی نمی بخشی

اپنے تذکرے میں نساخ نے جن الفاظ میں داغ کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ "از معزز

احباب والا جناب راقم است " (ص ۱۰۲) اندازہ ہوتا ہے کہ اب داغ اور نساخ کے گہرے مراسم قائم ہو چکے تھے۔ اپنے معاصر اردو شعرا کے تذکرے "سخن شعرا" میں نساخ نے داغ کی نامعلوم ولدیت کا اظہار کرتے ہوئے لکھا تھا: "نواب مرزائے دہلوی ولد چھوٹی بیگم .... راقم نے اس شخص کو دہلی میں دیکھا ہے"۔⑥ لیکن "تذکرۃالمعاصرین" میں لکھا ہے کہ: "داغ تخلص نواب میرزا خاں دہلوی ابن نواب شمس الدین خاں مرحوم"⑨

نساخ نے جب "تذکرۃ المعاصرین" لکھا اس وقت تک ان کے دو تذکرے "سخن شعرا" اور "قطعہ منتخب" شائع ہو چکے تھے۔ "سخن شعرا" کے آغاز میں انہوں نے لکھا تھا کہ "اس طرح کا تذکرہ لکھوں جس میں اشعار آبدار میں اطناب و اعجاز اور حالات ابنائے زمان کو بقدر طاقت بشری جامع اور حشو وزوائد کو مانع ہو"⑩ یہی معیار نساخ نے تذکرۃالمعاصرین میں، زیادہ پختگی و مشق کے ساتھ، برقرار رکھا ہے۔ عام طور پر نساخ نے ہر شاعر کے بارے میں اختصار و جامعیت کے ساتھ بنیادی معلومات فراہم کی ہیں اور عام طور پر انداز یہ رکھا ہے کہ پہلے تخلص دیا ہے، پھر نام اور والد کا نام دیا ہے۔ وطن کا ذکر کیا ہے۔ یہ بھی بتایا ہے کہ کس کا شاگرد ہے او[ر] گر شاعر کسی معروف خاندان سے تعلق رکھتا ہے تو اس کا ذکر بھی کر دیا ہے۔ اگر اس نے اپنا دیوان مرتب کیا ہے تو اس کی صراحت بھی کر دی ہے۔ اگر دیوان یا دواوین کے علاوہ اس کی اور تصانیف بھی ہیں تو ان کا بھی ذکر کر دیا ہے۔ یہ بھی بتایا ہے کہ بقید حیات ہے اور کتنی عمر ہے اور اگر وفات پا چکا ہے تو کب۔

اکثر ترجموں میں سال وفات بھی دیا ہے اور خود بھی قطعات تاریخ وفات لکھے ہیں۔ اگر شاعر فارسی زبان کے علاوہ دوسری زبان یا زبانوں میں شاعری کرتا ہے تو وہ بھی لکھ دیا ہے۔ شخصیت و شاعری کے بارے میں بھی نپی تلی رائے دی ہے۔ تذکرہ حروف تہجی کے اعتبار سے مرتب کیا گیا ہے اور ہر حرف کے لیے باب قائم ک[یا] ہے اور ہر باب میں صراحت کر دی ہے کہ اس باب میں کتنے شاعروں کا ذکر کیا گیا ہے۔

اس تذکرے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں سرزمین بنگال سے تعلق رکھنے والے اکثر و بیشتر شعرا شامل ہیں۔ ان میں سے بہت سے شاعر ایسے ہیں جن کا ذکر صرف اسی تذکرے میں ملتا ہے۔ اس تذکرے کے مطالعے سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ انیسویں صدی میں سارے بنگال میں اردو و فارسی کی کتنی مستحکم روایت قائم تھی اور یہاں کے باشندے ان زبانوں کو کتنی اہمیت دیتے تھے۔ یہ تذکرہ فارسی زبان میں لکھا گیا ہے اور اس

کا اسلوب سادہ و دلنشین ہے۔ تاریخی و تحقیقی نقطۂ نظر سے اس ادھورے تذکرے کی اشاعت مفید ہوگی۔ دیکھیں: ع کون ہوتا ہے حریفِ مَے مَرد افگن عشق۔

(۶ اکتوبر ۱۹۹۳ء)

حواشی

۱۔ نساخ (حیات و تصانیف)، ڈاکٹر محمد صدر الحق، ص ۱۷۔۳۵۳، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی ۱۹۷۹ء۔

۲۔ اردوئے معلیٰ، ایڈیٹر حسرت موہانی، ص ۳ اکتوبر، نومبر ۱۹۰۷ء۔

۳۔ تذکرۃ المعاصرین، (زیر نظر تذکرہ) لوح صفحہ ۱۔

۴۔ نساخ (حیات و تصنیف)، ص ۳۲، محولہ بالا۔

۵۔ تذکرۃ المعاصرین مملوکہ راقم الحروف، ص ۲۶۔ ص ۳۱۔

۶۔ تفصیل کے لیے دیکھیے نساخ (حیات و تصانیف) محولہ بالا ص ۱۵۷۔ ۲۳۶۔

۷۔ سخن شعرا، عبد الغفور نساخ، ص ۱۵۷، نولکشور پریس لکھنؤ ۱۸۷۴ء۔

۸۔ تذکرۃ المعاصرین، عبد الغفور نساخ، ص ۱۰۲۔ مطبع و سن نامعلوم

۹۔ سخن شعرا محولہ بالا ص ۳۔

پاکستان کی قدیم اُردو شاعری

اردو سے پاکستان کی ساری علاقائی زبانوں کا وہی تعلق ہے جو ایک بہن کا دوسری بہن سے ہوتا ہے۔ ان سب نے ایک ماں کا دودھ پیا ہے اور ایک ساتھ پلی بڑھی ہیں۔ اردو زبان کی خصوصیت یہ ہے کہ کہ اس کی بنیاد تو "ہندوئی" ہے لیکن اس کی جدید شکل کو برصغیر کے مسلمانوں کی "اجتماعی روح" نے جنم دیا ہے۔ جب مسلمان اس برصغیر میں داخل ہوئے تو پاکستان میں بہت سی "بولیاں" بولی جاتی تھیں۔ ان سب بولیوں کا دائرہ اثر اپنے اپنے علاقوں تک محدود تھا لیکن انہیں کے ساتھ ساتھ ایک ایسی بولی بھی رائج تھی جسے سب علاقوں کے لوگ بولتے اور سمجھتے تھے۔ یہ بولی سب بولیوں کی کھچڑی تھی۔ اس میں سب کے الفاظ، سب کے لہجے اور سب کی لسانی خصوصیات موجود تھیں۔ جب ایک علاقے کا رہنے والا دوسرے علاقے کے رہنے والے سے ملتا تو ضرورتاً اسی زبان کو استعمال کرتا یہاں تک کہ مختلف گروہوں سے تعلق رکھنے والے مذہبی مبلغ بھی اپنے خیالات و عقائد کی ترویج و اشاعت کے لیے اسی زبان کو استعمال کرتے۔ تاریخ پر نظر ڈالیے تو پرتھوی راج کے عہد حکومت کے بعد پاکستان کے بڑے علاقے میں ہمیں بُودھ مت کے پیرو، ناتھ پنتھی اصولوں کی تبلیغ کرتے نظر آتے ہیں۔ یہ بُودھ مُبلغ "سِدّھی" کہلاتے تھے۔ پنجاب کے علاقے میں ناتھ پنتھیوں کا بہت زور تھا۔ نمک کی پہاڑیوں کے پاس بالاناتھ جوگی کا ٹلہ ان کا مرکز تھا۔ یہ جاننے کے لیے کہ سِدّھی لوگ تبلیغ کے لیے کون سی زبان استعمال کرتے تھے، جب ہم ان کی تصانیف پر نظر ڈالتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ ان لوگوں کی زبان پر فارسی، عربی، ترکی کے الفاظ تو نہیں ہیں لیکن زبان کا خاندان اور بنیادی لسانی ڈھانچا وہی ہے جو اردو کا ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے یہ چار مصرعے دیکھیے جو ناتھ پنتھیوں سے لیے گئے ہیں:

سوامی تم ہی گرو گوسائیں
امی جوش سبد ایک بوجھیا؟

راکھے چیلا کونڑ بدھ رہے

ست گرو ہوئی سا پچھیا کہے

"سوامی تم ہی گرو گوسائیں" آج بھی تقریباً ایک ہزار سال بعد اسی طرح بولا جاتا ہے۔ ان اشعار کو پراکرت کی لغت کی مدد سے سمجھ لینا آج بھی مشکل نہیں ہے۔ جملوں کی ساخت اور افعال کی نوعیت وہی ہے جو اردو زبان کی ہے۔ سلطان محمود غزنوی (م ۴۲۱ھ) کے زمانے میں بھی اسی قسم کی زبان، جسے "ہندوی" کے نام سے موسوم کیا جاتا تھا، رائج تھی۔ یہ وہی زبان تھی جس میں مسعود سعد سلمان (م ۵۱۵ھ) نے اپنا "دیوانِ ہندوی" مرتب کیا تھا۔ یہی نہیں بلکہ محمود غزنوی کی وفات سے تقریباً پونے چار سو سال پہلے جب محمد بن قاسم نے ۹۴ھ میں سندھ و ملتان فتح کیا تو بھی اس زبان کے رواج کا پتا چلتا ہے۔ "تاریخ معصومی[۹]" میں لکھا ہے کہ راجہ داہر کا باپ دو زبانوں سے خوب واقف تھا۔ "تاریخ معصومی" کے الفاظ یہ ہیں:

"او علم محاسبہ و لغات سندی و ہندی خوب می دانست"

"سندی" وہ زبان جو اپنے علاقے تک محدود تھی اور "ہندی" وہ زبان جو اس کی سلطنت اور بیرونِ سلطنت کے سب علاقوں میں رابطے کی مشترک زبان کی حیثیت سے بولی اور سمجھی جاتی تھی۔ شروع ہی سے یہ زبان بین العلاقائی سطح پر استعمال میں آتی رہی ہے اور یہی خصوصیت آج بھی اس زبان سے وابستہ ہے۔

مسلمانوں کی آمد سے پہلے یہاں کا معاشرہ منجمد اور یہاں کی زبانوں کا ارتقا ایک نقطہ پر آکر ٹھہر گیا تھا۔ معاشرہ اور زبان دونوں کو اپنے سفر ارتقا کو جاری رکھنے کے لیے نئی فکر اور عدل و مساوات کے نئے تصور کی ضرورت تھی۔ جب مسلمان برصغیر میں داخل ہوئے تو ان کے ترقی پذیر خیالات اور چڑھتے سورج کی طرح بڑھنے اور پھیلنے والے فلسفۂ حیات نے یہاں کے منجمد معاشرہ میں عملِ حرکت پیدا کر دیا اور ان کی تہذیب و معاشرت اور عدل و مساوات کے نئے تصورات کا اثر یہاں کے معاشرے پر پڑنے لگا۔ جب یہاں کی سکتی، بلکتی اور دم توڑتی تہذیب مسلمانوں کی جاندار اور قومی تہذیب سے ملی تو اس میں نئی زندگی کے آثار پیدا ہونے لگے۔ پھر کیا ہوا؟ اس کی داستان ڈاکٹر تارا چند کی زبانی سنیے:

"نئی زندگی کی جست ایک نئے تمدن کی طرف لے گئی۔۔۔۔ نہ صرف ہندو مذہب، فن، ادب اور حکمت نے مسلم عناصر کو جذب کیا بلکہ خود ہندو تمدن کی روح اور ہندو ذہن بھی تبدیل ہو گیا۔ مسلمانوں نے زندگی کے ہر شعبے کو متاثر کیا اور ساتھ ساتھ ایک نیا لسانی امتزاج بھی رونما ہوا"۔ (۲)

یہ نیا تہذیبی و لسانی امتزاج خالصتاً مسلمانوں کا مرہونِ منت ہے۔ اب اسی بات کو ایس۔ کے چٹرجی کے الفاظ میں سنیے:

"اگر ہندوستان پر مسلم قبضہ نہ بھی ہوتا تو بھی لسانی تبدیلیاں رونما ہوتیں اور ایک نیا لسانی دور شروع ہو کر رہتا لیکن جدید ہند آریائی زبانوں کی پیدائش اور اُن کے اندر ادب کی تخلیق اتنی جلد نہ ہوتی اگر مسلمانوں کے زیر اثر ایک نئے تہذیبی دور کا آغاز نہ ہوتا"۔ (۳)

غرض کہ اس زبان کو، جو محمد بن قاسم سے پہلے بھی راجہ داہر کے والد کے زمانے میں ہندی کہلاتی تھی، مسلمانوں کے تہذیبی و لسانی اثرات نے صدیوں کے عمل و اثر کے دوران ایک ایسی شکل دے دی کہ یہ زبان خود مسلمانوں کی اجتماعی تہذیبی روح کی قومی علامت بن گئی۔ موجودہ ہندی، جو بھارت کی قومی زبان ہے، اردو کے مقابلے میں انیسویں صدی کے نصف آخر میں ناگری رسم الخط کے ساتھ سامنے لائی گئی اور التزام یہ کیا گیا کہ اس سے عربی، فارسی و ترکی کے عام فہم و مُروجہ الفاظ خارج کر کے سنسکرت کے خالص الفاظ داخل کیے جائیں۔ اس طرح اردو مسلمانوں کی زبان بن گئی اور موجودہ ہندی ہندوؤں کی زبان ٹھہری۔ اب یہ دونوں زبانیں دو طرز ہائے احساس کی علامت بن گئی ہیں۔ ایک "عرب ایرانی" طرزِ احساس کی اور دوسری خالص ہندوانی طرزِ احساس کی اور یہی دو طرزِ احساس، مغلیہ سلطنت کے زوال اور انگریزوں کے تسلط کے زمانے سے زیادہ واضح ہو کر، آج بھی ایک دوسرے سے برسرپیکار ہیں۔ پاکستان اسی تصادم کا منطقی نتیجہ ہے۔

اس پس منظر میں پاکستان میں اردو کی اہمیت و حیثیت کو دیکھیے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو یہیں کی زبان ہے اور یہیں سے، جس پر اب بیشتر اہلِ علم و ادب متفق ہیں، سارے برصغیر میں پھیلی ہے۔ جس نے تحقیق کی، اسے اپنے علاقے سے منسوب کیا۔ مولانا

محمود شیرانی نے کہا کہ "اردو کا مولد پنجاب ہے اور اس کے صَرف کا ڈول تمام تر ایک ہی منصوبے کے زیر اثر تیار ہوا ہے"۔(۳) پنڈت برجموہن دتا تریہ کیفی بھی اسی نتیجے پر پہنچے کہ "اردو زبان پنجاب میں پیدا ہوئی"۔(۵) شیر علی سرخوش نے اردو اور پنجابی کے مطالعے سے یہی نتیجہ اخذ کیا کہ "اردو نے قدیم پنجابی سے ماخوذ ہے"۔(۶) مولانا سید سلیمان ندوی نے کہا کہ "مسلمان سب سے پہلے سندھ میں پہنچے ہیں اس لیے قرینِ قیاس یہی ہے کہ جس کو ہم آج اردو کہتے ہیں اس کا ہیولیٰ اسی وادیٔ سندھ میں تیار ہوا ہوگا"۔(۷) حسام الدین راشدی نے اپنے "دورِ صداقت" میں لکھا کہ "یہ ایک واضح اور یقینی امر ہے کہ اردو کا مولد سندھ ہے"۔(۸) صوبہ سرحد کے فارغ بخاری نے تحقیق کے بعد لکھا کہ "اردو کی جنم بھومی درحقیقت سرحد کا کوہستانی خطہ ہے"(۹) اور یہ بھی بتایا کہ "اردو نے پشتو کے بطن سے جنم لیا۔ "ہندکو" اس کی ابتدائی شکل ہے جو آج بھی شمال مغربی صوبہ سرحد کے مرکزی شہروں میں رائج ہے"۔(۱۰)
جب پنجاب، سندھ اور سرحد کے اہلِ علم کی طرح بلوچستان کے اہلِ علم نے دادِ تحقیق دی تو اس نتیجے پر پہنچے کہ "اردو کی تشکیل کی ابتدا بلوچستان سے ہوئی کیوں کہ یہی بلوچستان ہے جو خلافت مشرقی کا صوبہ طوران ہوتا تھا اور محمد بن قاسم کی مہم کے بعد ایک زمانے تک اس علاقے میں عربی، فارسی اور سندھی زبانیں بولنے والے لشکریوں کا میل ملاپ ہوتا رہا اور ان کی بول چال سے ایک نئی زبان تشکیل پانے لگی۔ اس نظریے کے ثبوت میں متعدد داخلی و خارجی شہادتیں موجود ہیں"۔(۱۱)

وہ زبان جس کے بارے میں مختلف صوبوں کے اہلِ علم و ادب چھان پھٹک اور تحقیق کے بعد، اس نتیجے پر پہنچے ہوں کہ اس کا مولد ان کا اپنا علاقہ ہے، مندرجہ ذیل خصوصیات کی ضرور حامل ہوگی:

(۱) اس زبان کی بنیادی لسانی و تہذیبی خصوصیات ایسی ہوں گی جو اس علاقے کی زبان سے حد درجہ مشابہ و ہم صورت ہوں گی اور اس کا ذخیرۂ الفاظ، اس کا لہجہ، اس کا اندازِ بیان، اس کا طرزِ فکر، اس کی اصناف سخن، اس کے رمز و کنایہ اس علاقائی زبان سے بے حد قریب ہوں گے۔

(۲) اس زبان کی حیثیت اس علاقے میں ایک ایسی زبان کی ہوگی جسے اس علاقے کی زبان بولنے والا اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لیے نہایت

آسانی سے استعمال کر لیتا ہو گا۔ اس کے سیکھنے، بولنے اور سمجھنے میں اسے کسی کوشش و کاوش کی ضرورت نہ پڑتی ہو گی اور وہ باہر کی دنیا سے رابطہ پیدا کرنے کے لیے اسے بے حد مفید پاتا ہو گا۔

یہی مزاج اردو زبان کا مزاج ہے۔ جہاں مختلف زبانیں بولنے والے جمع ہوتے ہیں۔ یہ زبان سب کی زبان بن جاتی ہے۔ اردو ہمارے ملک ہی کی نہیں بلکہ سارے برصغیر کی سب زبانوں کی ایک زبان ہے۔ اب اگر اس زبان کو تعصب و تنگ نظری کی گندی سیاست میں گھسیٹ کر چوراہے پر ننگا کھڑا کرنے کی کوشش کی جائے اور حقیقت و صداقت کی آنکھ پر پٹی باندھ لی جائے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ہم مسلمانوں کی ہزار سالہ اجتماعی تاریخ کو نادانی میں لات مار کر اسی شاخ کو کاٹ رہے ہیں جس پر ہم خود کھڑے ہیں۔ اردو کو مٹا دیجیے۔ اسی کے ساتھ مسلمانوں کی ہزار سالہ تاریخ بھی مٹ جاتی ہے اور پھر معلوم ہے کیا ہو گا؟ ہندو تہذیب ہمیں اسی طرح تیزی سے جذب کر لے گی جس طرح اس نے باختر کے یونانیوں کو، گوجروں، جاٹوں، ہنوں، کشان اور راجپوتوں کو جذب کر کے اپنے نظام میں ایک ایسی ترتیب سے لا کھڑا کیا جس میں برہمن کی برتری اور اولیت قائم ہے اور آج ان کی وہ حیثیت بھی نہیں ہے جو ہندوؤں کی بقیہ تین ذاتوں کی ہے۔ یہ بین العلاقائی زبان، جسے آج ہم اردو کے نام سے موسوم کرتے ہیں، اسی لیے مسلمانوں کی اجتماعی تاریخ کی آبرو ہے۔

پاکستان میں اردو اور علاقائی زبانوں سے اس کے تعلق پر بحث کرنے کے بعد اب ہم پاکستان میں قدیم اردو شاعری کے مطالعے کی طرف آتے ہیں۔ پاکستان کی قدیم اردو شاعری کو ہم دو ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ پہلا دور پانچویں صدی ہجری سے شروع ہوتا ہے اور تقریباً نویں صدی ہجری تک رہتا ہے۔ دوسرا دور دسویں صدی ہجری سے شروع ہوتا ہے اور بارہویں صدی ہجری تک رہتا ہے۔ تیرہویں صدی ہجری میں زبان و بیان کا علاقائی رنگ روپ اڑنے لگتا ہے اور اس کی جگہ زبان و بیان کا ایک ملک گیر معیار لے لیتا ہے۔

پہلے دور میں مسعود سعد سلمان اور بابا فرید رحمۃ اللہ علیہ کے نام ممتاز ہیں۔ دوسرے دور میں شاہ حسین، حاجی محمد نوشہ، رحمان بابا، محمد افضل، شاہ مراد خانپوری، عبدالحکیم عطا ٹھٹھوی، فاضل الدین بٹالوی، غلام قادر شاہ، میر محمود صابر اور بلھے شاہ وغیرہ کے نام قابل ذکر

ہیں۔

پہلے دور میں جن دو شاعروں کے نام ممتاز ہیں ان میں سے مسعود سعد سلمان (م ۵۱۵ھ) کا "دیوانِ ہندوی"، جس کا امیر خسرو (م ۷۲۵ھ) نے اپنے دیوان "غرۃ الکمال" کے دیباچہ میں ذکر کیا ہے اور "لب الالباب" میں محمد عوفی نے بھی کیا ہے، آج ناپید ہے اور اس کے بارے میں کچھ نہیں کہا جاسکتا کہ اس میں ہندوی زبان کی کیا نوعیت، کیا مزاج اور کیا ساخت تھی۔ لیکن بابا فرید (۵۶۹ھ - ۶۶۴ھ) کا کلام قدیم بیاضوں اور گرنتھ صاحب میں محفوظ ہے اور اسے دیکھ کر اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ مسعود سعد سلمان کا اردو کلام بھی زبان و بیان کے لحاظ سے اس سے ملتا جلتا ہوگا۔ بابا فرید، مسعود سعد سلمان کی وفات کے ۵۴ سال بعد پیدا ہوتے ہیں۔ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ مسلمانوں کی تہذیب، زبان اور عقائد کے وہ گہرے اثرات جو مسعود سعد سلمان کے زمانۂ حیات میں ہندوی زبان کے تغیر و تبدل کا باعث بن رہے تھے بابا فرید گنج شکر کے زمانے میں زیادہ واضح ہو گئے ہوں گے۔

پاکستان میں قدیم اردو شاعری کے پہلے دور کی یہ چند باتیں قابل ذکر ہیں:۔

(۱) اصنافِ سخن میں "دوہرہ" سب سے مقبول صنفِ سخن ہے لیکن ساتھ ساتھ مختلف موضوعات پر مذہبی و اخلاقی نظمیں بھی لکھی جا رہی ہیں۔ بابا فرید کے کلام میں یہ دونوں چیزیں موجود ہیں۔

(۲) بُحور عام طور پر ہندوی ہیں لیکن فارسی بُحور بھی ساتھ ساتھ استعمال کی جا رہی ہیں۔

(۳) موضوعات زیادہ تر ناصحانہ و صوفیانہ ہیں جن میں بے ثباتیِ دہر، ترکِ دنیا اور معرفتِ نفس پر زور دیا گیا ہے۔ اس سطح پر ہندو یوگی فلسفہ، بُودھ مت کا ناتھ پنتھی فلسفہ اور مسلمانوں کا تصوف ایک دوسرے سے قریب آجاتا ہے۔ موضوعات میں ظاہر پرستی سے نفرت، اصلاحِ اخلاق اور درسِ انسانیت پر زور ہے۔

(۴) زبان میں پراکرت و سنسکرت کے الفاظ کثرت سے استعمال ہو رہے ہیں۔ الفاظ کی وہی بگڑی ہوئی شکل استعمال کی جا رہی ہے جو عوام کی زبان پر چڑھی ہے۔ یہ عمل عربی، فارسی،

ترکی، سنسکرت و پراکرت الفاظ کے ساتھ یکساں طور پر ہو رہا ہے۔ لفظوں کا املا صوتی لحاظ سے لکھا جا رہا ہے۔ "جو لفظ جس طرح بولا جائے اسی طرح لکھا جائے" کا اصول کار فرما ہے۔ ساکن الفاظ متحرک اور متحرک ساکن بن گئے ہیں۔ مُشدد وغیرہ مُشدد کا بھی کوئی اصول نہیں ہے۔ ایک ہی لفظ مختلف طریقے سے استعمال میں آرہا ہے۔

(۵) شاعری میں ادبی رنگ نہ ہونے کے برابر ہے۔ سارا زور خیالات کے اظہار اور ان کی ترویج پر ہے۔ ابھی اظہارِ بیان نے ادبی سطح کو دریافت نہیں کیا ہے۔

(۶) ہر زبان کے الفاظ جن میں پنجابی، سرائیکی، سندھی، برج بھاشا، فارسی، عربی، ترکی، سنسکرت، پراکرت اور دوسری زبانیں شامل ہیں اس مشترک اور عام فہم زبان میں گھل مل کر ایک ہونے کی کوشش کرتے اور آنکھ مچولی سی کھیلتے نظر آتے ہیں۔

(۷) اس دور کی شاعری پر پنجابی لہجے کی چھاپ بہت نمایاں اور گہری ہے اور یہی وہ لہجہ ہے جس نے اردو زبان کے بنیادی لہجے کی تشکیل کی ہے۔

پاکستان کی قدیم اردو شاعری کے دوسرے دور کی یہ باتیں قابلِ ذکر ہیں:

(۱) نویں صدی ہجری کے اواخر اور دسویں صدی ہجری میں "گیت" ایک مقبول صنفِ سخن بن کر اُبھرتا ہے۔ گیتوں کی نوعیت یہ ہے کہ مختلف راگ راگنیوں کے مطابق گیت لکھے جا رہے ہیں۔ یہ رنگِ سخن ہمیں گجرات میں شاہ باجن (۷۹۰ھ-۹۱۲ھ) کے ہاں بھی نظر آتا ہے اور دکن میں میراں جی شمس العشاق (م ۹۰۲ھ) اور پنجاب میں شاہ حسین (۱۰۰۸ھ) کے ہاں بھی نظر آتا ہے۔ شاہ حسین نے اپنے ان گیتوں کو "کافی" کا نام دیا ہے۔ اس دور میں صوفیانہ خیالات کے اظہار کے لیے یہ مقبول ترین صنف ہے۔ یہی رنگ گرنتھ صاحب میں اختیار کیا گیا ہے اور شاہ عبداللطیف بھٹائی کا سارا کلام، جو اٹھارویں صدی عیسوی میں لکھا گیا ہے، اسی انداز میں ملتا ہے۔ اس صنفِ سخن میں اولیت کا سہرا شاہ باجن کے سر ہے۔

(۲) گیارہویں صدی ہجری میں "بارہ ماسہ" بھی ملتا ہے۔ یہ صنفِ سخن بہت قدیم ہے اور برصغیر کی بہت سی زبانوں، خصوصاً شمالی ہند کی زبانوں، میں ملتی ہے۔ گیت کی طرح بارہ ماسہ

خالص ہندوی چیز ہے۔ پنجابی، ہریانی، برج بھاشا، لودھی میں بھی بارہ ماسے موجود ہیں۔ گرو گرنتھ صاحب میں بھی بارہ ماسے ملتے ہیں۔ بارہ ماسہ کی ایک قدیم صورت مسعود سعد سلمان کے "دیوان فارسی" میں بھی ملتی ہے جسے مسعود سعد سلمان نے "غزلیاتِ شہوریہ" کا نام دیا ہے۔ "بارہ ماسہ" میں ہجر و فراق سے تڑپتی، برہ کی آگ میں جلتی عورت کے جذبات کو پیش کیا جاتا ہے اور دکھایا جاتا ہے کہ سال کے بارہ مہینے میں برہ کی کیفیت کیا کیا رنگ بدلتی اور کیا کیا اثرات مرتب کرتی ہے۔ محمد افضل (م ۱۰۳۵ھ) کا بارہ ماسہ نہ صرف اس دور کی شاعری کا بلکہ اردو میں سارے بارہ ماسوں کا سرتاج ہے۔

(۳) گیارہویں صدی ہجری میں ہمیں مثنوی، غزل اور مخمس بھی نظر آنے لگتے ہیں۔ ہم واضح طور پر محسوس کرتے ہیں کہ فارسی تہذیب ہندوی تہذیب پر غالب آ گئی ہے۔ اب ہندوی اصنافِ سخن اور بُحور ٹکسال باہر ہو رہے ہیں اور فارسی اصناف و بُحور ان کی جگہ لے رہے ہیں۔ حاجی محمد نوشہ کی مثنوی "گنج الاسرار" شاہ مراد خانپوری اور رحمان بابا کا کلام اور عبدالحکیم عطا ٹھٹھوی کی غزلیں اس تہذیبی اثر کی واضح مثالیں ہیں۔ اگر کوئی شاعر ہندوی بحر استعمال بھی کر رہا ہے تو اس کا اظہار بیان و اسلوب فارسی اسلوب سے شدید متاثر ہے۔ ہندوی اسلوب کا رنگ تیزی سے اُڑ رہا ہے اور فارسی اسلوب کے زیر اثر نیا اسلوب پروان چڑھ رہا ہے۔

(۴) بارہویں صدی ہجری میں فارسی اصناف و بحور اور اسلوب غالب آ جاتے ہیں۔ غزل، مثنوی، مخمس وغیرہ مقبول صنفِ سخن بن جاتے ہیں۔ ہندوی اسطور، صنمیات و رمزیات اب بھی فارسی رمزیات و اشارات کے ساتھ نظر آ رہے ہیں۔ فاضل الدین بٹالوی، غلام قادر شاہ، میر حفیظ الدین علی، بُلھے شاہ، میر محمود صابر، سچل سرمست، اشرف نوشاہی وغیرہ کے کلام کو اس رنگ کی مثال میں پیش کیا جا سکتا ہے۔

(۵) اس دور میں دو موضوعات مقبول ہیں۔ ایک صوفیانہ اور دوسرا عاشقانہ۔ صوفیانہ کلام میں بے ثباتی دہر، اصلاحِ اخلاق، درسِ انسانیت، معرفت نفس اور تعصب سے بالاتر ہونے پر زور

ہے اور عاشقانہ کلام میں محبوب کے حسن و جمال، نازو ادا اور خدوخال کی تعریف کی جا رہی ہے۔ غزل ایک مقبول صنف سخن کے طور پر سامنے آنے لگتی ہے جسے محبوب سے باتیں کرنے اور محبوب کی باتیں کرنے کے لیے استعمال کیا جارہا ہے۔ غزلوں میں ایک احساس یا ایک تاثر کو مسلسل بیان کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ سہولت کے لیے انہیں "غزل مسلسل" کے ذیل میں لایا جاسکتا ہے۔ ساتھ ساتھ ایسی منظوم تصانیف بھی نظر آتی ہیں جن میں عام آدمی کے لیے مسئلہ مسائل کی باتیں شاعری کی زبان میں لکھی گئی ہیں۔۔ مولانا عبداللہ کا کلام اور مولانا عبدی کی "فقہ ہندی" اسی ذیل میں آتی ہیں۔

(۶) گیارہویں صدی ہجری میں ایک رجحان اور نمایاں ہوتا ہے اور اردو پنجاب میں ذریعۂ تعلیم بن جاتی ہے۔ اسی کے ساتھ ایسی نصابی کتابوں کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے جو منظوم ہیں اور جن میں مفید مطلب باتیں بیان کی گئی ہیں۔ شاہجہان کے زمانے میں ۱۰۵۷ھ کے قریب ہمیں مولوی اسحاق لاہوری کا نصاب "فرح الصبیان" ملتا ہے جس کی تشریحی زبان فارسی ہے لیکن جس میں اردو الفاظ کی کثرت ہے[illegible]۔ بارہویں صدی ہجری میں اردو زبان میں نصابی کتب کا سلسلہ عام ہو جاتا ہے۔ عہد عالمگیر کے بزرگ میر عبدالواسع ہانسوی تین زبانوں کا نصاب "صمد باری" المعروف بہ "جان پہچان" مرتب کرتے ہیں اور طلبہ کے فوائد کے لیے "غرائب اللغات" کے نام سے اردو کی پہلی لغت بھی مرتب کرتے ہیں۔ "اللہ باری" یا "ذوق الصبیان" حافظ احسن اللہ لاہوری نے ۱۲۰۷ھ میں تصنیف کی اور لکھا کہ "یہ ہندوی زبان بہت آسان ہے۔ بچے بڑی خوشی کے ساتھ اسے پڑھتے ہیں اور پسند کرتے ہیں"۔ [illegible] اس نصابی سلسلے کی الگ داستان ہے جو سارے پنجاب میں پھیلی ہوئی نظر آتی ہے۔

(۷) بارہویں صدی ہجری تک ولی دکنی کے اثرات بھی سندھ، سرحد و پنجاب میں پہنچنے لگتے ہیں۔ ان اثرات سے دو باتیں سامنے آتی ہیں۔ ایک یہ کہ زبان و بیان کا ایک معیار مقرر ہو گیا۔ اب سندھ، پنجاب، سرحد، گجرات، دکن اور شمالی ہند کے شعرا کے اظہار بیان سے مقامی رنگ غائب ہونے لگا اور ادبی اظہار یکسانیت کے ساتھ ایک ملک گیر سطح پر قائم ہو گیا۔ ولی کی پیروی نے اس معیار کو مقبول بنا کر استحکام بخشا۔ دوسرے یہ کہ "غزل" ایک اہم صنف سخن بن گئی اور اسی کے ساتھ مضامین و موضوعات میں بھی یکسانیت پیدا ہو گئی۔

فارسی اسلوب، ذخیرۂ الفاظ ایک نئی صورت کے ساتھ اردو شاعری کا مقصد بن گئے۔ ولی دکنی کا اثر سندھ کی اردو شاعری پر گہرا اور نمایاں ہے۔ میر محمود صابر (م ۱۱۸۵ھ) ولی کے زیر اثر شاعری کرنے والوں میں ممتاز حیثیت رکھتے ہیں۔ ولی کے اثرات کا ذکر وہ اپنے دیوان "شوق افزا" میں، جو چھ سو سولہ غزلوں پر مشتمل ہے، کئی جگہ کرتے ہیں:

سُن ریختہ ولی کا دل خوش ہوا ہے صابر
حقا ز فکرِ روشن ہے انوری کے مانند

ایک اور جگہ کہتے ہیں:

گر ریختہ ولی کا لبریز ہے شکر سُوں
مضمونِ شعرِ صابر قند و شکر تری ہے

سندھ کے شاعروں میں زبان و بیان کی وہی رچاوٹ اور صفائی ہے جو ولی دکنی اور اس کے معاصرین کے کلام کی خصوصیت ہے۔ میر محمود صابر شاہ عبداللطیف بھٹائی (م ۱۱۶۵ھ) کے ہم عصر ہیں اور شاہ صاحب کی وفات کے تقریباً انیس سال بعد وفات پاتے ہیں۔ یہی زبان و بیان ہمیں کسی حد تک شاہ مراد خانپوری، فاضل الدین بٹالوی، غلام قادر شاہ اور اشرف نوشاہی وغیرہ کے کلام میں نظر آتے ہیں لیکن کوئی بھی شاعر میر محمود صابر کو نہیں پہنچتا۔ ولی کی اہمیت یہ ہے کہ وہ قدیم اردو شاعری کو ایک نیا رنگ دے کر اسے سارے برصغیر میں مقبول بنا دیتا ہے اور اسی کے ساتھ قدیم اردو شاعری جدید شاعری کے دائرہ میں داخل ہو جاتی ہے۔

(۸) ولی کے بعد جب شمالی ہند کے ایہام گو شعرا کا کلام مقبول ہوا تو یہی رجحان سندھ، پنجاب و سرحد میں بھی مقبول ہو گیا۔ سندھ میں میر محمود صابر کے ہاں بھی یہ رجحان ملتا ہے لیکن میر حیدر الدین کاملؔ (م ۱۱۶۴ھ) جہاں دوہرے اور کبت لکھتے ہیں وہاں ایہام گوئی کو اپنا شیوۂ خاص بناتے ہیں۔ ایہام میں پُر لطف معنویت پیدا کرنے کا انہیں بہت اچھا سلیقہ ہے۔ مثلاً

یہ چند شعر دیکھیے:

پیارے لڑکے ہمیں ستانا کیا
ہر گھڑی لڑ کے رُوس جانا کیا
یار جانا . کی بات جانی میں
پر نہ جانے تو پھر نہ جانا کیا
وعدے ہوئے دروغ جو اس لب سوں ہم سنے
یہ لعل قیمتی دیکھو جھوٹا نکل گیا

اردو شاعری میں یہ رحجان حاتم، آبرو، ناجی وغیرہ کے زیر اثر پیدا ہوا۔ آبرو (م ۱۱۴۶ھ) ایہام گو شعرا کا سرخیل ہے۔ سرحد میں قاسم علی خان آفریدی کے ہاں بھی یہ رحجان ملتا ہے اور مراد شاہ لاہوری نے بھی صنعت ایہام کو اپنی مثنوی "مراد المبین" اور اپنے منظوم خط "نامۂ مراد" میں کئی جگہ استعمال کیا ہے۔ ایہام گوئی بارہویں صدی ہجری کے وسط سے لے کر تیرھویں صدی کے اوئل تک ایک مقبول رحجان کے طور پر قائم رہتی ہے۔

(۹) اب آخر میں مَیں پاکستان کی قدیم اردو شاعری کے لہجے کا ذکر کروں گا۔ لہجہ کیا ہے؟ کسی زبان کے بولنے والے جب اُس زبان کے الفاظ کو، اپنا مطلب بیان کرنے کے لیے، ملا کر بولتے ہیں تو اس عمل سے جو مخصوص جھنکار پیدا ہوتی ہے وہ لہجہ ہے۔ جیسے آپ ٹیلی فون پر صرف لہجے کے ذریعے بولنے والے کو پہچان لیتے ہیں، اسی طرح ہر زبان کا اپنا مخصوص لہجہ اور اجتماعی ڈھنگ ہوتا ہے جو اس زبان کے بولنے والوں سے مخصوص ہوتا ہے۔ قدیم اردو شاعری میں ہمیں ایک ایسے ہی مخصوص لہجے کا احساس ہوتا ہے جس میں حروف پر زور اور اونچی مشدّد آواز سے لفظوں کو ادا کیا جا رہا ہے۔ حروف پر زور دینے سے لفظ پر زور دیے جانے کا احساس ہوتا ہے۔ یہی وہ لہجہ ہے جس نے اردو کے بنیادی اور اولین لہجے کی تشکیل کی ہے۔ اس لہجے کو محسوس کرنے کے لیے یہ چند مصرعے اور شعر پڑھیے۔ پہلے ہیر وارث شاہ کا یہ مصرع پڑھیے:

ع آواز آئی بھو رانجھیا او تیرا مسیح مقابلہ ہو رہیا

اس کے بعد بابا فرید کا یہ مصرع پڑھیے:

ع اوچے چڑھ کے دیکھیا تاں گھر گھر ایہا اگ

اب اردو زبان کی پہلی مثنوی "کدم راؤ پدم راؤ" کا یہ مصرع پڑھیے:

ع لے تلی چھٹا پڑیا ٹوٹ کر

یہاں حروف پر زور دے کر مُشدّد آواز میں ادائیگی سے ایک بھاری، اونچی آواز کا لہجہ پیدا ہو رہا ہے۔ لفظوں کو زور دے کر، جما کر ادا کیا جا رہا ہے۔ یہ لہجہ وہاں بھی محسوس ہوتا ہے جہاں ایک بھی مشدّد لفظ استعمال نہیں ہوا ہے مثلاً اشرف بیابانی (م ۹۳۵ھ) کی "نوسرہار" کا یہ شعر دیکھیے اور پڑھتے وقت غور کیجیے کہ آپ ہر لفظ کو لہجے کی وجہ سے الگ الگ زور دے کر پڑھنے پر مجبور ہیں:

از حد صاحب حُسن جمال

زیبا موزوں صورت حال

یہ لہجہ پاکستان کی قدیم اردو شاعری میں عام ہے اور یہی اردو کا بنیادی اور قدیم ترین لہجہ ہے۔

قدیم اردو شاعری کی بنیادی خصوصیات، اصناف اور موضوعات کے مطالعے کے بعد اب میں مختصراً چند لسانی خصوصیات کا ذکر کرتا ہوں:

(۱) ماضی مطلق بنانے کے لیے جدید اردو کا طریقہ یہ ہے کہ علامت مصدر "نا" ہٹا دیتے ہیں اور "الف" بڑھا دیتے ہیں۔ جیسے مصدر "بیٹھنا" سے "بیٹھا" لیکن قدیم اردو میں "یا" کا اضافہ کرتے ہیں جیسے:

ع سجن کے حسن کا قراں پڑھیا ہے میں نظر کر کر (ناصر علی سرہندی)

ع ہویا ہے جان و تن میرا استارا نور روشن کا (فاضل الدین بٹالوی)

ع جز مستی کام نہ ہویا ہے (بلھے شاہ)

دوسری صورت یہ نظر آتی ہے کہ اگر علامت مصدر گرانے سے آخر میں الف آتا ہے، تو "یا" کے بجائے "ئیا" لکھتے ہیں جیسے:

محی الدین ہم سونے میں آیا
سو میں جاگ قدوم جی پائیا ("پرت نامہ"، فیروز)

(۲) جدید اردو میں علامت مصدر "نا" ہے جیسے گرنا، ہنسنا، بھاگنا وغیرہ لیکن قدیم اردو میں علامت مصدر "ناں" ملتی ہے مثلاً گرناں، ہنسناں وغیرہ۔

ع مجھ کوں نہیں ہے جیوناں تم سیں سوادیکھا پیا (فاضل الدین بٹالوی)

بلکہ "ں" کا استعمال ویسے بھی کثرت سے ملتا ہے جیسے:

ع بہی تاناں توں ہی باناں سبھ کجھ میرا توں (شاہ حسین)

(۳) قدیم اردو میں اسمائے مؤنث کی جمع فاعلی صورت میں لاحقہ "یاں" لگانے سے بنتی ہے اور چونکہ ماضی میں پہلے ہی "یے" لگا دیا جاتا تھا اس لیے تانیث اور جمع کے صیغے میں ماضی بھی وہی صورت اختیار کرتا ہے جیسے:

ع نہیں فہمید جو سمجھو میں ان بڑوں کیاں رمزاں (اشرف نوشاہی)

ع گوریاں سہیلیاں میں سب جگ کیاں بساریاں ("پرت نامہ"، فیروز)

یہ وہ طریقہ ہے جو آج بھی پنجابی میں عام ہے مثلاً:

فوجاں قتل کرائیاں جائیاں
مشکاں چوھیاں تو کٹوائیاں (بُلھے شاہ)

(۴) جدید اردو میں صفت موصوف کے مطابق نہیں بدلتی۔ اچھی بات (واحد) اچھی باتیں (جمع) دونوں صورتوں میں صفت "اچھی" واحد رہتی ہے لیکن قدیم اردو میں صفت بھی موصوف کے مطابق بدل جاتی ہے۔ اگر موصوف واحد ہے تو صفت بھی واحد ہو گی اور اگر موصوف جمع ہے تو صفت بھی جمع ہو جائے گی جیسے اچھی بات (واحد) اچھیاں باتاں (جمع)۔

(۵) یہی صورت اضافت کے ساتھ ہو جاتی ہے۔ مضاف، مضاف الیہ کے ساتھ اضافت بھی جمع ہو جاتی ہے جیسے:

ع اسیروں کیاں لڑکیاں صبح و شام (مراد شاہ لاہوری)

اسیروں جمع ہے۔ اسی کے مطابق "کی" کی جمع "کیاں" لائی گئی ہے۔

(۶) قدیم اردو میں جمع کے لیے مذکر و مؤنث دونوں صورتوں میں "اں" لگا دیتے ہیں

جیسے:

ع رگ تاراں ھُڈ رباب کیا (بُلھے شاہ)

ع ہم سہہ کیریاں داسیاں سچا خصم ہمارا (گرونانک)

رہے پشواشاہ موسی رضا دلوں کیا مراداں بجا دیوے گا (اشرف نوشاہی)

(۷) قدیم اردو میں عربی و فارسی لفظوں کی تدبھو (بگڑی ہوئی) شکل بگڑے ہوئے املا

کے ساتھ عام ہے۔ املا صوتی لحاظ سے لکھا جاتا ہے مثلاً:

مہر مسیت صدک مسلا (مہر مسجد صدق مُصلّیٰ) (گرو گرنتھ)

اسی طرح متحرک الفاظ کو ساکن، ساکن کو متحرک، مشدّد کو غیر مشدّد اور غیر مشدّد کو مشدّد

استعمال کرنے کا عام رواج ہے جیسے:

ع بروز حَشَر باقرِ باصفا (اشرف نوشاہی)

ع کُرَش دین کا تبہ وچھا دیوے گا (اشرف نوشاہی)

(۸) علامت فاعل "نے" اکثر غائب ہوتی ہے لیکن اس کا استعمال پاکستان کی قدیم

شاعری میں بارہویں صدی ہجری میں نظر آنے لگتا ہے، مثلاً وارث شاہ کے ہاں دیکھیے:

ع دل فکر "نے" گھیر یا بند ہو یار انجا جیو غوطہ کھائے لگہ بیٹھیا

بُلھے شاہ کے ہاں:

بلھے شاہ عشق ہے تیرا اسی "نے" جی لیا میرا
میرے گھر بار کر پھیرا دیکھا سرکوں وارے گا

یہ میں نے چند مثالیں دی ہیں۔ قدیم اردو اپنی تشکیل کے عبوری دور سے گزر رہی

ہے۔ ابھی اس کا کوئی معیار، کوئی کینڈا مقرر نہیں ہوا ہے۔ اصول و ضوابط زبان کے ارتقا

میں بعد کی منزل میں متعین ہوتے ہیں۔ اردو زبان کے ساتھ یہ عمل ولی کی شاعری سے

شروع ہوا اور اسی کے ساتھ قدیم اردو جدید دائرہ میں داخل ہو گئی۔ اظہار بیان کا ملک گیر سانچا مستقر ہو گیا۔ یہ ہماری خوش قسمتی ہے کہ اردو کی قدیم و جدید تصانیف بڑی حد تک محفوظ ہیں اور آج ہم ان کی مدد سے زبان کے ارتقا کی داستان رقم کر سکتے ہیں۔

(۱۹۷۴ء)

حواشی

۱۔ "تاریخ معصومی"، ص ۱۱، مطبوعہ بمبئی۔
۲۔ "تمدن ہند پر اسلامی اثرات" ڈاکٹر تارا چند (ترجمہ محمد مسعود احمد)، مطبوعہ مجلس ترقی ادب لاہور۔
۳۔ "انڈو آرین اینڈ ہندی"، ایس۔ کے۔ چٹرجی، ص ۹۰، ورنیکلر ریسرچ سوسائٹی، گجرات، ۱۹۴۲ء۔
۴۔ "پنجاب میں اردو"، محمود شیرانی، "کتاب نما"، طبع سوم، ص ۱۱۴، لاہور۔
۵۔ "کیفیہ"، پنڈت برجموہن دتاتریہ کیفی، ص ۵۹، مکتبہ معین الادب، اردو بازار، لاہور، مارچ ۱۹۵۰ء۔
۶۔ "تذکرہ اعجاز سخن"، شبیر علی سرخوش، حصہ اول، ص ج، مطبوعہ ۱۹۲۳ء، سلسلہ ستم ظریف بک ڈپو، لاہور۔
۷۔ "نقوش سلیمانی"، سید سلیمان ندوی، ص ۳۱، مطبوعہ کراچی۔
۸۔ "اردو زبان کا اصل مولد سندھ"، حسام الدین راشدی، رسالہ "اردو"، کراچی، اپریل ۱۹۵۱ء۔
۹۔ "سرحد میں اردو"، مرتبہ فارغ بخاری، "سنگ میل"، پشاور، سرحد نمبر، ص ۱۳۳۔
۱۰۔ "ادبیات سرحد"، جلد سوم، ص ۱۲۶، نیا مکتبہ، پشاور، ۱۹۵۵ء۔
۱۱۔ "اردو اور براہوئی"، از کامل القادری، اورینٹل کالج میگزین، نومبر ۱۹۶۱ء، ص ۱۲۶۔
۱۲۔ "مقالات حافظ محمود شیرانی"، جلد دوم، ص ۱۲۳، مجلس ترقی ادب، لاہور۔
۱۳۔ ایضاً، ص ۱۲۵۔

بابا فرید کی اردو شاعری

اردو وہ زبان ہے جس نے برصغیر کی کم و بیش ساری زبانوں سے خود کو سیراب کر کے ایک ایسی صورت اختیار کی جس کے آئینے میں ہر علاقے کو اپنی زبان کے خدوخال کی جھلک نظر آتی ہے، اسی لیے یہ زبان ہر علاقے میں بولی اور سمجھی جاتی ہے اور عوام سے رابطے کی آج تک واحد زبان ہے۔ صوفیائے کرام نے اسے تبلیغ دین کا ذریعہ بنایا اور اہل سیاست نے اسے اپنی تحریکات اور افکار کی ترویج کا وسیلہ بنایا۔ یہی وہ واحد زبان ہے جو مختلف زبانیں بولنے والوں کے درمیان افہام و تفہیم کا موثر ذریعہ ہے۔ آج سے آٹھ سو سال پہلے بابا فرید نے بھی اشاعتِ دین کے لیے اسی زبان کو استعمال کیا۔ ان سے پہلے مسعود سعد سلمان (متوفی ۵۱۵ھ/۱۱۲۱ء) نے بھی ایک دیوان اسی زبان میں مرتب کیا تھا۔ مسعود سعد سلمان کی وفات کے ۵۴ سال بعد شیخ فریدالدین مسعود گنج شکر ۵۶۹ھ/۱۱۷۳ء میں کوٹھوال کے مقام پر پیدا ہوئے اور ۶۰۰ھ/۱۲۰۳ء میں پاک پٹن آ کر بسیں ۶۶۴/۱۲۶۵ء میں وفات پائی۔ بابا فرید، خواجہ قطب الدین بختیار کاکی دہلوی (۶۳۳/۱۲۳۵ء) کے مرید و خلیفہ تھے۔ بابا فرید نے بھی شاعری کے ذریعے اپنا پیغام عوام اور ہر خطے اور ہر علاقے کے لوگوں تک پہنچانے کے لیے اپنے زمانے کی مروجہ اردو زبان کو استعمال کیا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے پیغام کے اثر کی گونج شمال سے جنوب تک اور مشرق سے مغرب تک سنی گئی۔

بابا فرید کے کلام کے دو قدیم ماخذ ہیں: ایک شاہ باجن گجراتی (۷۹۰ھ - ۹۱۲/ ۱۳۱۹ء - ۱۵۰۶ء) کی تصنیف "خزائن رحمت اللہ" جس کے "باب ہفتم" میں شاہ باجن نے ضمناً بابا فرید کے کچھ اشعار و اقوال نقل کیے ہیں۔ بابا فرید کے تین اردو اشعار جو شاہ باجن نے درج کیے ہیں، یہ ہیں:

راول دیول ہم نجانا	پھاٹا پہنا او کھا کھانا
ہم درویشنہ ایسی ریت	پانی لوڑیں ہور مسیت
بیٹھے اچھیں ٹھنڈی چھانو	جو کچھ دیوے سوہی کھانو

شاہ باجن نے بابا فرید گنج شکر کا ایک "دوہا" بھی نقل کیا ہے ⓪:

سائیں سیوت گل گئی ماس نرمیا دیہہ
تب لگ سائیں سیوساں جب لگ ہوسوں کیہہ

"جمعات شاہیہ" میں ایک جگہ درج ہے کہ "گفتند بے ضرورت ایں چنیں نمی باید کرد والبتہ بمسجد باید رفت۔ قولے حضرت شکر گنج است: اسا کیری بھی سو ریت، جاؤں نانے کہ جاؤں مسیت" ⓪:

ان کے علاوہ ایک جگہ یہ قول ملتا ہے:

جس کا سائیں جاگتا ہو کیوں سوئے داس

کچھ کلام مولوی عبدالحق مرحوم نے اپنی مشہور تصنیف "اردو کی ابتدائی نشوونما میں صوفیائے کرام کا کام" میں دیا ہے جو اتنا صاف ہے کہ گمان گزرتا ہے کہ یہ کلام الحاقی یا ترمیم شدہ ہے۔ بابا فرید کے کلام کا دوسرا ماخذ گرو گرنتھ صاحب ہے۔ ایک عرصے سے اس پر بحث ہوتی رہی ہے کہ آیا یہ کلام بابا فرید کا ہے یا حضرت دیوان ابراہیم (م۔ ۹۶۰ھ/۱۵۵۲ء) کا ہے جو فرید ثانی اور ثالث فرید کے نام سے مشہور ہیں۔ یہ بابا نانک (م۔ ۹۴۵ھ/۱۵۳۸ء) کے ہم عصر تھے اور بابا نانک دورانِ سفر ان سے ملے بھی تھے ⓪۔

شیرانی مرحوم نے "پنجاب میں اردو" ⓪ میں لکھا ہے کہ:

"خواجہ مسعود سعد سلمان کے بعد پنجابی کے پہلے شاعر شیخ فریدالدین مسعود (م۔ ۶۶۴ھ/۱۲۶۵ء) ہیں۔۔ سکھوں کا بیان ہے کہ وہ فریدالدین ابراہیم ہیں جو گورونانک کے معاصر ہیں۔ ان کے کلام کا کسی قدر حصہ اتفاق سے سکھوں کی مقدس کتاب گرنتھ صاحب میں محفوظ ہے"۔

لیکن بعد میں جب مزید تحقیق کی روشنی میں اور باتیں سامنے آئیں تو انھوں نے لکھا کہ:

"یہ معلوم کرنا بالفعل دشوار ہے کہ یہ کلام آیا فرید اول سے تعلق رکھتا ہے یا فرید ثانی سے۔ سکھوں کے گرنتھ صاحب میں جو مجموعۂ کلام ہے وہ فرید ثانی کا مانا جاتا ہے ⓪"۔

ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ نے اپنے ایک طویل مضمون "بابا فرید گنج شکر، شیخ ابراہیم اور فرید ثانی" میں، جو کئی قسطوں میں شائع ہوا(۷)، اس موضوع پر مفصل بحث کی ہے اور بتایا ہے کہ:

"۱۶۰۴ء میں تالیف شدہ "آد گرنتھ" میں جو کلام شیخ فرید کی طرف منسوب ہے، وہ ان شیخ فرید ثانی کا نہیں ہے اور نہ وہ شلوک جن پر تنقید کے رنگ میں نانک (۱۴۶۹ء - ۱۵۳۸ء) اور امر داس (۱۴۷۹ء - ۱۵۷۴ء) نے جوابی شلوک لکھے، شیخ فرید ثانی کا کلام ہے(۸)"۔

اور یہ نتیجہ نکالا ہے کہ "نانک اور امر داس کا کلام جوابی ہے(۹)" ساتھ ہی ساتھ لسانی مطالعے اور موضوعات کی داخلی شہادت سے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا ہے کہ "گرنتھ صاحب" میں یہ کلام بابا فرید گنج شکر کا ہے۔ یہ بات ویسے بھی قرین قیاس معلوم ہوتی ہے کہ جب بابا نانک تلاش حق میں نکلے تو وہ پاک پتن بھی گئے اور وہاں شیخ ابراہیم سے بابا فرید کا کلام حاصل کر کے نہ صرف اسے قبول کیا بلکہ اس کے جواب میں شلوک اور دوہرے بھی لکھے۔ پروفیسر قاضی فضل حق کا بھی یہی خیال ہے کہ:

"گرنتھ صاحب میں جو کلام فرید کے نام پر درج ہے، اس کے اکثر و بیشتر حصے کی مصنف خواجہ فرید الدین مسعود گنج شکر ہی ہیں(۱۰)"۔ ذیل میں ہم "گرنتھ صاحب" سے کلام فرید درج کرتے ہیں:

فریدا رتی رت نہ نکلے جے تن چیرے کوئے
جو تن رتے رب سیوں تن تن رت نہ ہوئے (۱۱)

فریدا میں جانیا دکھ مجھ کوں دکھ سبائیے جگ
اوچے چڑھ کے دیکھیا تاں گھر گھر ایہا اگ (۱۱)

تیری پنہ خدائے توں بخشندگی
شیخ فریدے خیر دیجے بندگی (۱۲)

کالی کوئل تو کت گن کالی
اپنے پریتم کے ہوں بر ہے حالی (۱۳)

اس اوپر ہے مارگ میرا
شیخ فریدا پنتھ سہار سویرا (۱۳)

کچھ اور کلام دیکھیے (۱۴):

فریدا بے تو عقل لطیف ہیں، کالے لکھ نہ لیکھ
آنپڑے گریواں میں سرنیواں کرکے دیکھ
فریدا کالے بینڈے کپڑے کالا بینڈا ویش
کھنی بھریا میں پھراں لوک کہن درویش
کوک فریدا کوک جیوں راکھا جوار
جت لگ ٹانڈا نہ کرے تب لگ کوک پکار
فریدا کن مصلی صوف گل دل۔ کاتی گڑوات۔
باہر دسے جانناں، دل اندھیری رات

عظیم صوفی بابا فرید کا یہ کلام قدیم اردو کا وہ قابل قدر نمونہ ہے جس سے چھٹی اور ساتویں صدی ہجری کی زبان کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ یہی وہ زبان تھی جس میں برعظیم کے مسلمان صوفی اور ہندو جوگی، مختلف زبانیں بولنے والوں کے درمیان، اپنے خیالات کی اشاعت کرتے تھے۔ یہی زبان، جس پر چھٹی اور ساتویں صدی ہجری کے مقابلے میں عربی، فارسی اور ترکی کے الفاظ کی چھاپ کم تھی، ناتھ پنتھی اپنے خیالات کی ترویج کے لیے استعمال کررہے تھے۔ موہن سنگھ دیوانہ کا خیال ہے کہ:

"فرید گنج شکر سے پہلے ناتھ پنتھی جوگی اپنا صوبہاتی اصوات سے مزین ہندوی کلام سارے شمالی ہند میں عوام تک پہنچا چکے تھے۔ انہی لسانی خصوصیات والا کلام فریدنے کہا ملتانی لہجے میں اور مسلمانی رنگ میں (۱۵)

اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ ابتدا ہی سے زبان کا یہ روپ ملک گیر رواج کا حامل تھا اور عام طور پر سارے شمال میں سمجھا جاتا تھا۔ جو شخص بھی اپنی بات، اپنی زبان بولنے والوں کے علاوہ، دوسری زبانیں بولنے والوں تک پہنچانا چاہتا تھا، وہ زبان کے اسی روپ کو استعمال میں لاتا تھا۔

بابا فرید کے بعض ملفوظات اور اقوال میں بھی زبان کا یہی رنگ روپ نظر آتا ہے۔ تاریخ میں آیا ہے کہ خواجہ قطب الدین بختیار کاکی نے جب بابا فرید کی آنکھ پر پٹی بندھی دیکھی تو دریافت کیا۔ بابا فرید نے جواب دیا کہ "آنکھ آئی ہے"۔ شیخ نے فرمایا کہ "اگر آنکھ آئی ہے ایں راچہ ابستہ اید" (۱۶)۔ اسی طرح مختلف مواقع پر یہ فقرے ان کی زبان سے نکلے:

۱۔ "مادر موسناں پونیوں کا چاند بھی بالا ہوتا ہے" (۱۷)۔

۲۔ "خواہ کھوہ کھاہ خواہ دوہ کھاہ" (۱۸)۔

۳۔ "سرسہ کبھی سرسہ کبھی زرسہ" (۱۹)۔

۴۔ "ایک دو تین چار پنج چھ ہفت" (۲۰)۔

بابا فرید کے کلام اور ملفوظات کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ اردو زبان اپنے ابتدائی دور میں کیا تھی اور پھر کن کن اثرات سے ترقی کرتی ہوئی کیا سے کیا ہو گئی۔ یہ ہماری خوش قسمتی ہے کہ چھٹی صدی ہجری سے لے کر بعد کے دور تک اس زبان کے نمونے محفوظ ہیں۔

بابا فرید کے کلام میں زبان کی قدامت کے باوجود ایک بے ساختگی اور بات کے دل سے نکلنے کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے لہجے میں ایک درویشانہ بے نیازی اور ایک فقیرانہ استغنا کا پتا چلتا ہے۔ ان کی آواز میں ایک ایسا گمبھیر پن ہے جو آج بھی ہمیں متاثر کرتا ہے۔ یہ وہ لوگ ہیں جنہوں نے اس ملک گیر زبان کی گہری بنیادیں رکھیں اور اپنا پیغام، اپنے زمانے کی ملک گیر زبان کے ذریعے، سارے برعظیم میں پھیلا کر عظیم تر ہو گئے۔

اگر ہم ان اقوال، ملفوظات اور کلام کا مقابلہ، برعظیم کے طول و عرض میں پھیلے ہوئے صوفیائے کرام کے کلام سے کریں تو یہ تین باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) ان سب صوفیائے کرام کی زبان پر اپنی اپنی علاقائی زبانوں کا اثر گہرا ہے۔ بابا فرید کی زبان پر ملتانی کا اثر ہے۔ بو علی قلندر کی زبان پر پنجابی کا اثر ہے۔ امیر خسرو کی زبان پر دہلی و

یوپی کی زبان کا اثر ہے اور شیخ شرف الدین یحییٰ منیری کی زبان پر ماگدھی کا اثر ہے۔

(۲) لیکن علاقائی اثرات کے باوجود ان سب کی زبان کا ڈھانچا، اس کا کینڈا اور رنگ ڈھنگ بنیادی طور پر ایک ہے اور چونکہ ابھی زبان اپنے عبوری دور سے گزر رہی ہے اس لیے اس معیار تک نہیں پہنچی کہ جہاں ہر علاقے کا رہنے والا کسی معینہ معیار کی پیروی کر سکے۔ ابھی زبان کو اپنے عبوری دور سے گزر کر ایک معیار تک پہنچنے کے لیے، صدیوں کا سفر درکار ہے۔

(۳) عربی فارسی الفاظ اپنی تدبھو (بگڑی ہوئی) شکل میں استعمال ہو رہے ہیں اور جب صدیوں کا سفر طے کر کے یہ الفاظ زبان کا جزو بن جاتے ہیں، تب کہیں جا کر یہ اپنا شین قاف دوبارہ درست کرتے ہیں۔ برعظیم کے مختلف علاقوں میں رہنے والے دیہاتی آج بھی یہ الفاظ عام طور پر تدبھو شکل ہی میں بولتے ہیں۔ مثلاً پُرسلات (پل صراط)، درویسی (درویشی)، گری وان (گریبان)، ساکھ (شاخ)، کھاک (خاک)، درواجا (دروازہ)، کاگد (کاغذ)، اجرائیل (عزرائیل)، وکھت (وقت)، مسیت (مسجد)، حک (حق)، کران (قرآن)، نزیک (نزدیک)۔ ایسے الفاظ کی ایک طویل فہرست بنائی جا سکتی ہے۔ الفاظ کی یہ بگڑی ہوئی شکل ہمیں یکساں طور پر نہ صرف بابا فرید کے ہاں ملتی ہے بلکہ اس دور کے کم و بیش سارے صوفیائے کرام کے ہاں بھی نظر آتی ہے۔ بیشتر صوفیا عربی و فارسی کے عالم تھے لیکن جب وہ اس زبان میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے تو الفاظ کو اسی شکل میں استعمال کرتے جس شکل میں وہ عوام میں رائج تھے۔ لفظوں کی یہی شکل ہمیں "گرنتھ صاحب" میں نظر آتی ہے اور یہی شکل گجری اور دکنی اردو میں دکھائی دیتی ہے۔ قدیم اردو کی یہ بنیادی خصوصیت ہے۔

وہ لوگ جو اردو زبان کو سیاست کی بھینٹ چڑھا کر یک جہتی کے اس مؤثر وسیلے کو کمزور کرنا چاہتے ہیں دراصل اس شاخ ہی کو کاٹ رہے ہیں جس پر وہ خود کھڑے ہیں۔ جب قومیں زوال کی کھائی میں گرنا شروع ہوتی ہیں تو وہ خود ان عوامل کو اپنے ہاتھ سے توڑنے اور

کمزور کرنے میں لگ جاتی ہیں جن پر ان کی بنیاد قائم ہوتی ہے۔ اہل دانش اور صاحبانِ اختیار کے لیے یقیناً یہ لمحۂ فکریہ ہے۔ اکبر الہ آبادی نے کہا تھا:

ہم نیک و بد حضور کو سمجھائے جاتے ہیں۔

(۱۹۹۱ء)

حواشی

۱۔ خزائن رحمت اللہ، شاہ باجن (قلمی)، مخزونہ انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۲۔ مقالات حافظ محمود شیرانی، جلد اول، ص ۱۳۰، مجلس ترقی ادب، لاہور ۱۹۶۶ء۔

۳۔ جمعات شاہیہ (قلمی)، ورق ۹۲، انجمن ترقی اردو پاکستان، کراچی۔

۴۔ اورینٹل کالج میگزین: ص ۷۸، لاہور فروری ۱۹۳۸ء۔

۵۔ پنجاب میں اردو، محمود شیرانی، ص ۹۲، لاہور ۱۹۳۹ء۔

۶۔ مقالات حافظ محمود شیرانی: جلد اول، ص ۱۳۱۔ مجلس ترقی اردو، لاہور۔

۷۔ اس مضمون کی پہلی قسط اورینٹل کالج میگزین ماہ فروری ۱۹۳۸ء، ص ۷۵ سے شروع ہوتی ہے اور اس کا سلسلہ فروری ۱۹۳۹ء تک جاری رہتا ہے۔

۸۔ اورینٹل کالج میگزین: فروری ۱۹۳۸ء، ص ۷۷۔

۹۔ ایضاً، ص ۷۸-۷۹۔

۱۰۔ ایضاً: فروری ۱۹۳۳ء، ص ۵۰۔

۱۱۔ ایضاً: فروری ۱۹۳۸ء، ص ۸۱۔

۱۲۔ ایضاً: مئی ۱۹۳۸ء، ص ۳۱۔

۱۳۔ ایضاً: ص ۳۲۔

۱۴۔ شہر غزل: ص ۳، مطبوعہ بزم فکر و ادب، منٹگمری، ۱۹۵۹ء۔

۱۵۔ اورینٹل کالج میگزین: ص ۶۳، فروری ۱۹۳۹ء۔

۱۶۔ جواہر فریدی: ص ۲۰۸، وکٹوریہ پریس، لاہور ۱۳۰۱ھ۔

۱۷۔ سیر الاولیا: ص ۱۸۳، مطبوعہ محب ہند دہلی، ۱۳۰۲ھ۔

۱۸۔ جواہر فریدی: ص ۲۷۵۔ حوالہ بالا۔

۱۹۔ جواہر فریدی: ص ۲۷۵۔ حوالہ بالا۔

۲۰۔ ایضاً، ص ۲۰۸۔